الثقافة الجديدة

مجلة فكرية ابداعية

مجلة شهرية تصدر مؤقتا أربع مرات في السنة

السنة الثالثة ـ العدد الثاني عشر ـ 1979

العنوان :
ص. ب. : 505
المحمدية ـ المغرب

الـمـوضـوعـــات

- دراســات

- حـــوار

- شـعـــر

المغرب :	الاشتراك العادي	15 درهما .
أوروبا	الاشتراك العادي	40 درهما .
بقية الاقطار العربية :	الاشتراك العادي	30 درهما .
	اشتراك المساندة	50 درهما .

تبعث الاشتراكات باسم

محمد بنيس

الحساب البريدي 1.383.41 الربط

1 ـ المقالات التي تنشر في المجلة تعبر عن رأي كاتبيها .

2 ـ المقالات التي لم تنشر لا ترد الى اصحابها .

التعليم بالمغرب : واقع ومستقبل

أحمـد الاخـوالـي

ليس المقصود هو القيام بعملية وصفية للتعليم بقدر ما نسعى الى تحديد وتحليل ونقد جملة مفاهيم يمكن على ضوئها تشخيص اهم خصائص النظام التعليمي السائد حاليا على اعتبار ان النظام التعليمي هو جزء من الواقع الاجتماعي بتناقضاته المختلفة ، ويكشف عـن وجـه مـن أوجـه الصراع الايديولوجي الآخذ في التبلور ، والذي شهده المغرب بحدة متزايدة وبالخصوص منذ أواخر الستينات وأوائل السبعينات .

أ) **مفاهيم أساسية للتحليل** :

I) **المدرسة جهاز ايديولوجي للدولة** : ينظر الـى المدرسـة عـادة باعتبارها مؤسسة ذات طبيعة تربوية تنشيئية « وعلمية » مستقلة عـن مختلف الصراعات التي تتخلل المجتمع وباعتبارها مجـالا محايـدا مهمتـه الاشراف على التوجيه والاعداد والتكوين للحياة .

ان هذا التصور للمدرسة هو تصور ليبرالي تبلور بشكل واضح مع نمو وتطور البرجوازية في أوربا وسعيهـا الـدائب للهيمنـة والسيـادة ، وبالخصوص خلال القرن التاسع عشـر .

ان هذا التصور الليبرالي المثالي يرى ان للمدرسة دورا في تعزيز ونشر مفاهيم الديمقراطية الاجتماعية لما لها من شـروط خلـق الـروح الجماعية وشروط الاستفادة من الفرص المتاحة لتنمية القدرات والاهليات أي شروط الاعداد والتاهيل للاندماج في الحياة العامة .

وفي الواقع المدرسة هي بالدرجة الاولى جهاز ايديولوجي للدولـة البرجوازية كما كانت الكنيسة بالنسبة للدولة الاقطاعية . بمعنى ان المدرسة ليست فقط تلك المؤسسة البريئة المحايدة ولكنها وبسبب مـن مهامهـا السابقة ذاتها هي مؤسسة **طبقية ذات وظيفة ايديولوجية** (I) هذه الوظيفة تبدو اساسا فيما تقوم به المدرسة من عملية « تنشئة اجتماعية » تقوم على الاقناع بمشروعية الواقع السائد عن طريق تمثل وتجذير مثل وقيم التصور البرجوازي للعالم ، ان هذه الوظيفة الايديولوجية لا يمكن اعتبارها معزولة عن وظائف أجهزة الدولة الاخرى قمعية كانت أو ايديولوجية والتي تعمـل

على تكريس هيمنة البرجوازية .

ان المدرسة بهذا الاعتبار تخلق وعيا مزيفا أساسه الانفصام في الرؤية للواقع ولعناصر هذا الواقع . هذا الانفصام يؤدي عادة الى العجز عن الفهم الصحيح لطبيعة العلاقات الاستغلالية السائدة ولطبيعة المفاهيم المموهة والمبررة لحقيقة تلك العلاقات ، لذا فالثقافة التي تتلقاها مختلف الفئات المتمدرسة داخل المؤسسات التعليمية هي في محتواها العام مناقضة للواقع الحقيقي انها معزولة عن تفاعلاته الحية وبالتالي فهي ليست مدخلا لفهم ذلك الواقع من أجل تغييره أو تعديله وتحويله على الاقل بقدر ما هي أداة ترويض على قبوله والخضوع له باعتباره الواقع الشرعي الممكن في تصور البرجوازية .

فالمدرسة بهذا التحديد هي نتاج المجتمع البرجوازي وبالتالي لا يمكن فهم دورها ووظيفتها الفعلية خارج سياق خصائص هذا المجتمع ذاته ، لن سيادة البرجوازية اقتصاديا وسياسيا اقتضت هيمنتها على المستوى الايديولوجي ، وهنا بالضبط يأتي دور المدرسة (النظام التعليمي ككل) كجهاز يكرس تلك الهيمنة (2) ان تطور البرجوازية جعلها قادرة على توظيف هذا الجهاز الايديولوجي لفرض مصالحها في المجالات الحيوية الاخرى ، واقتصاديا بالاساس .

2) المدرسة واعادة انتاج العلاقات الاجتماعية :

ان وظيفة المدرسة لا تقف عند حدود التأثير الايديولوجي بل تتجاوز ذلك الى تاكيد واعادة انتاج العلاقات الاجتماعية السائدة للمجتمع البرجوازي

ان هذه الوظيفة تكشف الطابع اللاديموقراطي للمدرسة ، فاذا كان المجتمع البرجوازي طبقيا ، يتحدد الصراع فيه بين قوة الراسماليين وبين قوة المنتجين المباشرين وغير المباشرين ، فان المدرسة تسعى الى تكريس سيادة وهيمنة قوة الرأسماليين ، فالمدرسة مؤسسة تتم فيها اعادة انتاج العلاقات البرجوازية المهيمنة . ويظهر ذلك من خلال : ـ تعميق قسمة العمل الاجتماعي ـ فرض التناقض بين العمل اليدوي والعمل الفكري وفرض السيادة للعمل الفكري ـ انتاج واعادة انتاج قوة عمل مؤهلة ومتخصصة (مأجورون يبيعون كفاءتهم في سوق العمل الرأسمالي) ـ انتاج واعادة انتاج النخبة التي تسهر على استمرارية سلطة الاستغلال سواء بما تمارسه تلك النخبة من سلطة أو نفوذ أو بنمط حياتها اليومي (سيادة قيمها ومثلها) على أن لا يفهم هذا الدور بشكل مطلق بل في السياق التاريخي لمنشأة هذه النخبة ذاتها بمعنى انه يمكن لعناصر منها أن تقوم بدور نقيض .

والصراع الموجود في واقع المجتمع البرجوازي لا يجعل دور المدرسة يتحدد بالمطلق حسب الخصائص السابقة بل انه نظرا لثراء الواقع قد يتمخض عن ظواهر مناقضة لهذه الوظيفة الاساسية للمدرسة .

ذلك هو واقع المدرسة في المجتمعات الرأسمالية المركزية ، فما هو واقعها في المجتمعات الخاضعة لعلاقات التبعية ؟

3) المدرسة والمجتمعات ذات التشكيلات الرأسمالية التابعة :

يتحدد التاريخ الحديث لهذه المجتمعات بالظاهرة الاستعمارية وبالتحولات الاقتصادية والاجتماعية والفكرية المقترنة بالصراع ضد تلك الظاهرة وضد ما عرف ويعرف بأسباب التخلف والجمود وبمختلف أنواع الصراع في مراحل لاحقة من تطور تلك المجتمعات .

تميز هذا الصراع في الغالب في جانبه الاول بعدم انبثاق برجوازية محلية قادرة على حسمه خارج الخضوع للمصالح الرأسمالية المركزية ، وفي جانبه الثاني بعجز هذه البرجوازية عن خلق تصور متجانس في اطار وطني اقتصاديا واجتماعيا وفكريا على غرار ما حققته البرجوازية في أوروبا .

عجز البرجوازية المحلية في البلدان التابعة عن ان تحرر ذاتها من هيمنة البرجوازية الامبريالية جعل مهامها تنحصر في دور الوسيط داخل تقسيم العمل المفروض على المستوى الدولي من أجل تكريس المصالح الرأسمالية العالمية كما حدد تحركها في اطار التبعية لتلك المصالح ذاتها . هذه التبعية تفرض واقعا مشوها في جميع المجالات ، ففي المستوى الاقتصادي هناك نمو غير متكافىء بين قطاعات ينعدم بينها التمفصل وتخضع في نموها لمصالح الرأسمال الاجنبي . وفي المستوى السياسي الاعتماد في فرض النفوذ والسلطة على القمع والاستبداد وتهميش دور الجماهير بابعادها عن ادارة الحياة العامة للمجتمعات . وفي المستوى الفكري والثقافي هناك الترويج لسيادة أنماط ثقافية لا وطنية ... فواقع المدرسة ووظيفتها في البلدان ذات التشكيلات الرأسمالية التابعة يتحددان كذلك في سياق هذه التبعية وما يترتب عنها من تشويه . وطبيعة الاوضاع المزرية التي يشهدها التعليم في هذه البلدان تفضح لا عقلانية التسيير والتوجيه والتاطير الممارس من طرف الفئات السائدة وتفضح عجزها عن نقل وتقليد المجتمع البرجوازي وخصائص نظامه التعليمي بشكل متجانس .

والواقع أن هذه البرجوازية هي وليدة المرحلة الاستعمارية (3) ومن هنا ظل افق تطورها محددا بالنموذج الاستعماري ، حيث تحددت مصالحها ضمن العلاقات اللا متكافئة ، علاقات التبعية . لذا كانت المدرسة لديها مؤسسة لاعادة انتاج هيمنة العلاقات البرجوازية التابعة وقيمها الايديولوجية ذات الطبيعة المشوهة .

فمن تحليل هذه المفاهيم تبدو المدرسة بالدرجة الاولى مؤسسة ايديولوجية للفئات السائدة ذات وظيفة ايديولوجية سياسية واجتماعية مرتبطة بمصالح تلك الفئات . ويبدو أيضا أن هذه الوظيفة اذا كانت تميز المدرسة البرجوازية بشكل عام فانها تختلف باختلاف الواقع التاريخي

لنشاة البرجوازية ذاتها .

في ضوء هذا التحليل يمكن أن نتساءل عن واقع نظام التعليم وأوضاعه السائدة في المغرب حاليا ؟

ب) واقع أزمة التعليم بالمغرب :

1) يتركز الحديث عن أوضاع التعليم في المغرب على « واقع الازمة » أي من خلال الحديث عن أزمة التعليم : « التعليم في أزمة » . فما المقصود من « الازمة » أولا ، ثم هذه الازمة هي بالنسبة لمن ثانيا ؟

ان مفهوم الازمة يرمي الى الايهام بأن هناك مجرد تعطيل لحركة « التطور السليم » التي كان على التعليم أن يسير عليها . وهنا نجد تصورين للأزمة متناقضين في الظاهر متكاملين في الجوهر :

فالمنظور الاول تكنوقراطي ينظر الى الازمة من الزاوية التقنية:

ـ زاوية الانفجار الديموغرافي .

ـ التناقض بين المجهود المبذول في العليم ماليا بالخصوص وبين مردوديته .

ـ عدم قدرة المدرسة على ايجاد الاطر الكافية وفي الوقت المناسب .

ـ قلة الامكانيات ، الخ ...

أما المنظور الثاني فيهدف الى تحقيق اصلاحات من زاوية الاشتراكية ـ الديمقراطية أو من زاوية تعادلية لم يبق منها الا الاسم بعدما اندمج دعاتها في الفئات الحاكمة . ينطلق هذا المنظور من « مبدا الديموقراطية » ويشخص الازمة في نسبة التمدرس الضئيلة ويفسرها بالسياسة اللاشعبية المتبعة في ميدان التعليم « نخبوية التعليم » .

فالمنظوران معا ، وان اختلفا في الشكل وفي اللهجة ، يلتقيان في الجوهر ، وهو الاقتصار في التحليل على الجانب الكمي للتعليم واغفال الاشارة الى واقع التعليم في خصائصه الجوهرية المرتبطة بنمط الانتاج الغالب ، ويقتصر بذلك تحديد حل « الازمة » في مستوى قرارات ادارية تقنية مالية (التخطيط) وفي أفق شعارات سياسية ترميمية تخفي العجز عن التحليل العلمي للواقع التعليمي السائد .

الازمة على هذا ليست أزمة تعليم ولكنها أزمة تمس الدولة بالدرجة الاولى وتمس ذوي المصالح الكبرى ممن يحتكرون وسائل الانتاج والسلطة .

لذا فالحديث عن التعليم من زاوية الازمة هو في الواقع تكريس بصفة واعية أو غير واعية لطبيعة النظام التعليمي السائد في اطار علاقات الاستغلال ، والبحث عن حل لازمة هذا النظام التعليمي لا يمكن أن يكون الا مساهمة في انقاذ الفئات الحاكمة من أزمتها لا انقاذا للتعليم .

2) الارث التاريخي أو الظاهرة الاستعمارية :

ان البحث عن عناصر أزمة التعليم في الجذور التاريخية أو بارجاعها

الى الارث واعتبار ان هذا الارث ما زال يحدد اوضاع التعليم الراهنة قد يكون تضايلا ايديولوجيا يخفي العجز عن الفهم الموضوعي لواقع التعليم في ظل الشروط التي تحدد الصراع القائم .

صحيح ان « التعليم العصري » الموجود حاليا انبثقت نواته في المرحلة الاستعمارية .

وصحيح أيضا ان التعليم بعد 1956 لم « يقم » قطيعة في مستوى مضمونه وأهدافه مع التعليم الاستعماري ، اذ ان الفئات الحاكمة لم تعمل بجدية على مراجعة مضمون التعليم وأهدافه وغاياته في افق وطني ، وذلك على الرغم من المحاولات التي قامت بعض فصائل الحركة الوطنية بها في هذا الاتجاه .

ان ما ورثه التعليم من « تازمات » عن المرحلة الاستعمارية ليس فقط راجعا لتاثير الظاهرة الاستعمارية ولكن أيضا الى طبيعة الافق الاصلاحي والمحدود للحركة الوطنية في صراعها اذ ذاك من « أجل الاستقلال والحرية » فما سيعرف بعد 1956 بالمبادىء الاربعة المكونة لمذهبية التعليم لم يكن في واقع الامر سوى بلورة لمطالب طرحتها الحركة الوطنية ذاتها انطلاقا من برنامج الاصلاحات ودفتر المطالب في أفق للممارسة مع النظام الاستعماري.

المهم ان الارث التاريخي الاستعماري ليس بالعامل الحاسم الذي يفسر طبيعة واقع التعليم بعد الاستقلال ، بل على العكس من ذلك ان تحليل التناقضات الاقتصادية والاجتماعية والفكرية والايديولوجية التي شهدها ويشهدها المغرب هي وحدها المحددة لطبيعة النظام .

ان الاستناد الى الارث التاريخي في تفسير واقع التعليم يمكن فقط في حدود فهم التناقض الجوهري بين الآفاق التي كانت ترسمها الفئات الحاكمة منذ المرحلة الاستعمارية : التعليم كاداة لاخراج موظفين وأطر لتسيير أجهزة الدولة ، وبين الجماهير في حدسها السليم ، في ان يكون التعليم مجالا حيويا للصراع يلبي طموحاتها الاساسية في التحرر والتقدم ، هذا التناقض كان يحسم في الغالب بوضع الحواجز أمام انطلاق النضالات من أجل ارساء نظام تعليمي شعبي ديموقراطي . وكانت هذه الحواجز تجد تبريرها الواضح في اعتبارات تقنوقراطية تقنية كمية (المستوى ، الامكانيات ، الاطر ...) وهي تبريرات واضحة الابعاد الايديولوجية .

3) مذهبية التعليم بين التضليل الايديولوجي وبين واقع التراجع :

المبادىء الاربعة لم تات في واقع الامر الا لاحتواء هذا الصراع وتوجيه هذا التناقض لخدمة الافق الاصلاحي لفئات من البرجوازية الصغرى والمتوسطة ممن ستتبلور شعاراتها السياسية في ضوء ميولات اشتراكية ديموقراطية أو تعادلية اسلامية .

واذا كانت المبادىء الاربعة هي في الحقيقة مجرد طبعة جديدة لمبادىء

« اريك لابون » (4) فان جدتها تاتي من جدة ظروف الصراع التي كيفت وظيفتها بأن جعلت منها شعارات سياسية في يد اصلاحية الاشتراكية الديموقراطية والتعادلية تواجه بها طموحات الجماهير وتحد من نضاليته اجتماعيا وسياسيا ، وذلك في الوقت الذي كانت الجماهير في مبادراتها تعبر بحدسها السليم (5) عن تصور لحل جذري لواقع التعليم ، فكانت المبادىء الاربعة تمويها لهذا الحدس ولهذه الجذرية وتأطيرا لهما ، ومن هنا دورها التضليلي في المستوى الايديولوجي والعملي . ومن هنا كان اجهاض هذا الحدس السليم عن النضال من اجل تعليم ديموقراطي شعبي حلقة من اجهاض حركة التحرر الوطني التي كان الشعب يتوق اليها بل واضطلع بها في فترات مختلفة من التاريخ .

وهذا النظر الى التعليم من زاوية المبادىء الاربعة كان نظرا تجزيئيا يعزل « قطاع » التعليم عن الواقع الشامل الاقتصادي والاجتماعي والسياسي (6) . والرابط اللفظي الخطابي بين حل « مشكل التعليم » وبين ضرورة تغيير جذري للهياكل السائدة ليس الا ربطا ترقيعيًا وتخريجا سياسيا خجولا : انه يفتقد الى تصور شامل متجانس لطبيعة الواقع وتناقضاته .

هذا النوع من التحليل يتميز بانه تحليل قطاعي محض تلصق به في نهاية الامر يافطة التغيير الجذري للأوضاع العامة من اجل القضاء على « مشكل التعليم » . من هذه النظرة التجزيئية كان لجوء « الدوائر الرسمية » وكذا فئات من البرجوازية الصغيرة والمتوسطة باسم الاشتراكية الديمقراطية أو التعادلية الى الحلول الوسطى لواقع التعليم . ان ذلك تم في شروط العجز والضغط أثناء استلامهما للسلطة من ايدي الاستعمار والتحليل العادي للمبادىء الاربعة ولطريقة طرحها يؤكد طابعها التجزيئي والتضليلي :

فالتعريب مثلا ينظر اليه في مستوى تقني لغوي معزول عن الاساس الاجتماعي والاقتصادي والثقافي . ان الازدواج والانفصام لا ينحصران في المستوى اللغوي بل في مستوى البناء التحتي للمجتمع ذاته ، فالانفصام اللغوي والثقافي يستمد جذوره من انفصام الواقع ومن التبعية ومن التشويهات الناتجة عن ذلك ، فكيف يمكن تعريب المدرسة ولغة التلقين في غياب تعريب الحياة العامة ، تعريب الواقع ؟ ان طرح التعريب بأفق اصلاحي أو انتهازي رجعي يعكس الانفصام الموضوعي الذي تعاني منه الفئات الحاكمة والفئات المساندة لها بين ولائها للاستعمار — لتطابق مصالحها معه فترفع شعار الحاجة الى الانفتاح — وبين ديماغوجيتها وتضليلها للجماهير — فترفع شعار الاصالة والمقدسات — هاته الجماهير التي يتقطب حولها الصراع . ولذا فليس من الغريب أن تنتهي « معركة التعريب » الى القبول

بالازدواجية ومحاولة تبرير ذلك ثقافيا وتقنيا لاخفاء الطابع الايديولوجي والسياسي (7) .

وطرح مبدأ التعميم طرح مشوه يقتصر على الحديث عن المطالبة بجعل التعليم من حق الجميع ، وفي ذات الوقت يغفل الاساس الاقتصادي والاجتماعي والبعد الايديولوجي لذلك ، ان هذا الطرح يتجاوز تحليل تعدد الانماط الانتاجية السائدة ويتجاوز أيضا تحليل واقع الفروقات الفظيعة بين البادية والمدينة . فالحديث عن التعميم في غياب الحديث عن المستوى المعاشي للجماهير ، ومن زاوية اعتبار التعليم هبة ، هو منظور تمتزج فيه قيم الاقطاع بقيم البرجوازية ، فكيف يمكن ان يتم التعميم في ظل سيادة أوضاع تعمق تهميش دور الجماهير وتفقيرها ، وفي ظل سيادة أوضاع تستثني البوادي من عملية التحول الاجتماعي والحضاري الا في الحدود التي تضمن نمو مصالح الاقطاع الجديد ؟ ... والتقلص الكبير الذي عرفه التعليم والمتمثل في ضعف نسبة التمدرس بالقياس لعدد السكان وبالقياس لنهاية الخمسينات وبداية الستينات وفي الحواجز المقامة أمام نمو وتواصل عملية التعلم وفي الامية ، كل ذلك يفضح ان الحديث عن التعميم لم يكن سوى شعار تضليلي استهدف بالاساس في فترة معينة الحد من طموحات الشعب المغربي ، لذا فالتراجع الرسمي عن التعميم هو في واقع الامر تأكيد لديماغوجية هذه المبادىء وتضليلها .

ان هذا القصور في التحليل بسبب التجزيئية ، والافتقار الى النظرة الشمولية في معالجة قضايا التعليم هو نفس القصور الذي تعاني منه « النخبة السياسية » (8) السائدة في تنظيرها وممارستها ازاء المشاكل الاقتصادية مثل التصنيع والفلاحة وكذا المشاكل السياسية العامة كمسألة الديموقراطية مثلا ، هذا القصور لم تتخلص منه حتى فئات الاشتراكية الديموقراطية التي عجزت عن ادراك الواقع ادراكا حقيقيا في ضوء الفهم السليم لطبيعة الصراع الطبقي في المغرب ، وتناقضاته من زاوية الشروط التاريخية المحددة لآفاقه اجتماعيا ، واقتصاديا وسياسيا .

كل هذا يعكس تخلف « النخبة السياسية » وعجزها عن القيام بمهامها التاريخية بعيد عن التشويه والتلفيق المؤديان دائما الى المساومة والتضليل .

4) واقع التعليم :

ان تحليل معطيات الواقع التعليمي السائد حاليا تؤكد حقيقة التراجع والتضليل اللذين تخفيهما التبريرات التكنوقراطية الرسمية والشعارات السياسية للاشتراكية ـ الديموقراطية وللتعادلية . واقع التراجع والتضليل هذا يفضح أزمة الفئات الحاكمة وقصور « النخبة السياسية » وتوجيه هذه الازمة الرئيسي هو تهميش الجماهير موضوعيا عن أن تعي حقيقة الواقع

التعليمي كعنصر جزئي من حقيقة الازمة الكلية .

ان الصراع القوي الذي يشهده واقع التعليم في المغرب يسجل عجز الفئات الحاكمة عن تصفية المشكل . واذا كان هذا الصراع يتميز بالحدة فان الفئات السائدة استطاعت أن تعزله عن مختلف مجالات الصراعات الاخرى ، بينما أخفقت المحاولات الهادفة الى ان يكون النضال من أجل التعليم مرتبطا بنضال مختلف الفئات الشعبية . ان هذا الاخفاق ادى الى استثمار هذا الصراع في آفاق جد محدودة از لم تكن تعوق أحيانا تبلور ونمو وعي صحيح وسليم يتميز بتصور شامل وموضوعي لطبيعة الاوضاع الحقيقية (9) (10) .

ان طرح مسالة التعليم بقى مختزلا في نمط مطلبي مهني دون أن يفتح المجال لبلورة طموحات الفئات المساهمة في الصراع ، هذه الطموحات التي عبر عنها في النضالات النقابية منذ نهاية الخمسينات حتى الآن (11) .

ج ـ خصائص النظام التعليمي :

1) على ضوء ما سبق فخصائص النظام التعليمي بالمغرب لا يمكن رصدها فقط بتحليل واقع « الازمة » ، ولا بتحليل واقع المطالبة ثم التراجع عن المباديء الاربعة ، وانما يتم في ضوء تحليل واقع التعليم باعتبار خصائص بنيته ومكوناتها مشروطة بخصائص المنظومة الاقتصادية والسياسية السائدة . ان البنية التعليمية هاته هي جهاز ايديولوجي للدولة يعكس جوانب التمزق وعدم التجانس التي تعاني منها الفئات السائدة في جهاز الدولة ذاته .

فتصورات وأهداف التعليم الرسمية تتميز هي أيضا بعدم التجانس حيث تسخر التعليم لخدمة مصالح متباينة ، تشترطها التبعية ومصالح الكمبرادور والاقطاع الجديد . ان التشكيلة الاقتصادية بالمغرب وما تتميز به من تعددية وتشويه وتبعية تحدد خصائص وأهداف النظام التعليمي . فاذا كانت المنظومة الاقتصادية الغالبة هنا هي الرأسمالية التابعة والمشوهة فالنظام التعليمي المنبثق عنها هو تعليم برجوازي تابع ومشوه ، وظيفته الاساسية هي اعادة انتاج العلاقات الاجتماعية السائدة . ويمكن اجمال خصائص هذا التعليم فيما يلي :

2) اسهام التعليم في تعميق قسمة العمل الاجتماعي : وهذا يعني ان التعليم في برامجه ونسب التمدرس المتفاوتة والتوزيع الجغرافي للخريطة المدرسية ، والتعددية .. كل ذلك يمثل عنصرا من العناصر الاساسية التي تعمق التفاوت الاجتماعي والاقتصادي وتعيد انتاج الترتيب الاجتماعي القائم على انعدام تكافؤ الفرص . ومن أمثلة هذه الخاصية نذكر :

ـ الفرق في نسبة التمدرس بين المدن وبين البوادي وبين المدن الصغيرة وبين الحواضر وداخل الحواضر ذاتها بين الاحياء الشعبية الفقيرة

وبين أحياء الاعيان وكبار القوم وكذا أحياء الطبقات الوسطى (I2) .

فمن مجموع 1.603.000 مسجل في المدرسة الابتدائية سنة 1977 نجد ان 1.056.000 أي نسبة 66 ٪ ينتمون الى المدن مقابل 546.900 أي ٪ 34 ينتمون الى البوادي ، وذلك على الرغم من كون سكان البوادي يمثلون أكثر من 60 ٪ من مجموع السكان . وضمن هذا العدد نجد أن نسبة التمدرس بالنسبة للاناث في المدن تمثل ٪ 81 مقابل ٪ 19 في البوادي . أما اذا نظرنا إلى هذه العلاقة باعتبار مجموع الاطفال الذين هم في سن الدراسة من (7 ـ 14) فان التفاوت بين البادية والمدينة يزداد عمقا حيث ان عدد الاطفال الذين ينتمون الى المدن يمثلون نسبة ٪ 90 من مجموع المتمدرسين بينما لا يمثل أطفال البادية سوى ٪ 10 (13) . مع الاشارة الى التراجع عن سن التمدرس الذي كان قبل 1966 بين (6 ـ 12) سنة .

وحسب المذكرة التوجيهية للجنة الشغل والانعاش الوطني والتكوين المهني بشأن اعداد التصميم الخماسي 78 ـ 1982 نجد ان نسبة التمدرس بالنسبة للفتيات تبلغ 29،1 ٪ ، أي أن نسبة الفتيات البالغات من العمر 7 سنوات وغير المتمدرسات تفوق 70 ٪ م نمجموع الفتيات . أما حسب الاحصائيات العامة الرسمية سنة 1976 ـ 1977 فنسبة الفتيات داخل مجموع المتمدرسين تمثل 35،6 ٪ في الابتدائي و 34،2 ٪ في الثانوي و 20 في المائة في العالي ، ومعنى هذا أن نسبة الفتيات المتمدرسات هي أقل من ثلث مجموع المتمدرسين .

ومع تعذر توفر احصائيات تبرز نسبة تمدرس الاطفال بحسب انتمائهم الاجتماعي فاننا نجد أن نسبة التمدرس في البيضاء وحدها تصل الى 25 ٪ من مجموع المسجلين ، علما بأن سكانها لا يتعدون نسبة 10 ٪ من مجموع سكان البلاد . ثم ان نسبة القبول في الطور الاول من التعليم الثانوي بالاحياء الشعبية لهذه المدينة لا تتعدى 5 ٪ (14) ، كل ذلك يعكس بعض جوانب التفاوت في نسبة التمدرس والناتجة عن طبيعة النظام التعليمي القائم على تعميق قسمة العمل الاجتماعي .

ـ ان التعددية في أنماط التعليم تعبر هي أيضا عن قسمة العمل الاجتماعي ، فهناك الى جانب التعليم المزدوج العصري تعليم معرب أصلي والى جانب التعليم الرسمي هناك التعليم الحر وكذا تعليم البعثات الاجنبية والجالية اليهودية . والملاحظ أن تعليم البعثة الفرنسية يكاد يكون موقوفا على أبناء الفئات السائدة وذلك في اطار العقد الاستعماري الجديد ، حيث ان علاقات الهيمنة والتبعية تضفي على هذا النوع من التعليم صفة التعليم النموذجي والامثل (15) .

ان كل هذه المعطيات تبرز بوضوح الطابع الطبقي النخبوي للتعليم السائد في المغرب .

3) انفصال التعليم عن الانتاج وعن الواقع الحي للمجتمع : ان مضمون التعليم في جميع أطواره بعيد عن تفاعلات الواقع . فهو لا يؤهل المتعلم للاندماج في المجتمع كعنصر ايجابي وواع. ان هذا المضمون يقوم على اساس المنظور الفيودالي البرجوازي في التمييز بين العمل الذهني والعمل اليدوي ، اذ ان جل ما يتلقاه المتعلم هو عبارة عن ثقافة عامة فضفاضة متناقضة ومشوهة (عربية ـ فرنسية . أصيلة ـ عصرية ..) لا تخول لحاملها بناء منظور متجانس ومتكامل ولا تمكنه من أية كفاءة مهنية أو تطبيقية ، بالاضافة الى ضئالة أو انعدام التعليم المهني والتقني أحيانا ، حتى بالمنظور البورجوازي الذي يجعل من هذا التعليم في المستوى الايديولوجي ملجئا « لمعطوبي الدراسة » ، أي المطرودين والموقوفين ، وبالدرجة الاولى أبناء الفئات الشعبية من الكادحين والفقراء . وذلك رغم ضرورة وجود ذلك التعليم على المستوى الاقتصادي . كل ذلك يفضح عدم ارتباط النظام التعليمي بمرافق الانتاج وبمتطلبات « النمو الاقتصادي » المحلي .

ان طبيعة النظام الاقتصادي التابع في المغرب ، تفرض في مجال السياسة التعليمية أن يوظف التعليم في خدمة القطاعات التي لا تخدم سوى مصالح فئات الاقطاع الجديد والكومبرادور وكذا مصالح الرأسمال الاجنبي ، فلا غرابة اذن أن نجد أن التمفصل بين التعليم لا يتم بشكل أو بآخر الا في قمة الهرم التعليمي ، في التعليم العالي ، أي فقط بالنسبة لاقل من ١ ٪ من المتمدرسين ، وذلك رغم ما يمثله التعليم من ثقل على الميزانية العامة (25 ٪) ولو ظاهريا . فهذا يعني أن التمفصل يقتصر على المستوى الذي يخول اعداد أطر يمكن أن تسهر على تنظيم الانتاج في القطاعات التي تخضع للتبعية بشكل مباشر مثل المناجم والفلاحة المسماة عصرية (فلاحة التصدير) والسياحة والتجارة والتجهيز (مدرسة المعادن ـ المدرسة المحمدية للمهندسين ـ المعهد الزراعي ـ المعهد العالي للتجارة ..) .

ان تركيز جهود تمفصل التعليم بالانتاج في قطاعات بعينها يفضح من ذاته انفصال التعليم عن الانتاج ، حيث انه لا يخول الاغلبية الساحقة الا طلاء بسيطا من الثقافة قد لا يتعدى حدود محاربة الامية (16) ، بينما يكرس لدى الاقلية تكوينا تكنوقراطيا ضيقا بعيدا عن الواقع الملموس ومتطلباته ووعيا مزيفا يكون لديها عقدة الاستعلاء التي تبرر بها ازدراءها للخبرات الجماهيرية .

ومن المفارقات المثيرة للغرابة هذا التناقض بين ما تدعيه الفئات الحاكمة من أن التعليم « قطاع غير منتج » لا يستحق مستوى التكاليف الباهظة المخصصة له وبين الالحاح على ضرورة تكوين الاطر ومغربتها وتأهيلها تأهيلا عاليا !! . يبقى أن النظام التعليمي ما زال عاجزا عن الاستجابة حتى للمتطلبات الكمية والكيفية المحدودة والمحددة رسميا .

4) الائتلاف المنهجي لطاقات الانسان المبدعة : ان طبيعة التعليم البرجوازي لا تستهدف تكوين الشخصية المتكاملة النمو والمتجانسة الطاقات ، انما تستهدف أساسا خلق انسان مأجور يبيع كفاءاته ويعيد انتاج العلاقات الاجتماعية السائدة ، مع ملاحظة التشويهات التي تصيب هذا التكوين ذاته بسبب النظام الراسمالي المشوه والتابع . فتعددية أنماط الانتاج الاقتصادي المتعايشة تقابلها تعددية في أنماط الوعي والفكر والتصور ، والواقع المادي المشوه يقابله واقع فكري ونفسي مشوه تتلف معه وبشكل ماساوي امكانيات الانسان وقدراته على الابداع والعطاء . وهذا يؤكد ان انعدام التمفصل لا يوجد فقط بين التعليم والانتاج المادي بل يوجد أيضا في قلب التعليم ذاته ونوعية الثقافة الملقنة . فالتزاوج الموجود بين الاستعمار الجديد وبين الفئات السائدة من الاقطاع الجديد والكمبرادور فرضا في نفس العقد الثقافي الاستعماري ثقافتين متناقضتين متداخلتين يخضع لهما التعليم ويعيد انتاجهما في نفس الوقت : ثقافة امبريالية وثقافة غيبية عتيقة كلاهما يتخذ نفس الغاية : غاية التجهيل والاستيلاب .

فما تتميز به برامج التعليم من تراكم وبعد عن الواقع وما تتميز به وسائل التلقين والعلاقات التربوية من عتاقة وجمود وأبوية وسلطوية كل ذلك يؤدي الى تكوين شخصية غير متكاملة ولا متجانسة ، شخصية تعاني من الانفصام في مستويات عديدة .وأعمق ما يوضح هذا الانفصام هو الانبهار امام الثقافة الغربية مع الارتباط الصوفي بالقيم الموروثة بدعوى الاصالة .

هذا الوضع الثقافي الذي يخضع له التعليم ويكرسه يعوق وبشكل موضوعي امكانية تاسيس تصور ثقافي متجانس ومتحرر بل ان تلك الاعاقة من مهمات هذا النظام التعليمي الاساسية .

ومظهر آخر لهذا النظام تعكسه حاجة التمدرسين المنقطعين والموقوفين والمطرودين عن متابعة الدراسة للهجرة الى المتروبول لضمان لقمة العيش ، فاذا كان النظام الاقتصادي السائد يحكم على الاغلبية الساحقة من الفئات الشعبية بالبطالة والتشرد ابقاء على امتيازات الامبريالية وخدامها . فالنظام التعليمي هو الآخر يؤدي الى تكديح (بلترة) الاغلبية من أبناء تلك الفئات بالطرد المنهجي وبالتسقيط وبتهميش دورها وارغامها في نهاية المطاف على الهجرة لخدمة الرأسمال الاجنبي عن طريق بيع قوة عملها وكفاءتها المحدودة جدا ، ذلك البيع الذي يصبح مصدرا لارباح الفئات السائدة هنا أيضا ، بل موردا لتعويض العجز المادي (17) .

هذه الخصائص تشكل جوهر النظام التعليمي بالمغرب ، وهي تحدد الوظيفة الاقتصادية والثقافية والايديولوجية التي يمارسها ، هذه الوظيفة لا يمكن عزلها عن هيمنة فئات الاقطاع الجديد والكومبرادور داخل التشكيلة الاجتماعية المغربية كما لا يمكن عزلها عن علاقات التبعية اقتصاديا وثقافيا ،

فليس تكوين الاطر هي الوظيفة الاساسية للتعليم كما يصرح بذلك رسميا بل ان الوظيفة الاساسية هي اعادة انتاج العلاقات الاستغلالية المتحكمة في المجتمع داخليا وخارجيا . ان تكوين الاطر ليس الا الوجه العملي لهذه الوظيفة .

د ـ تعميم التعليم أم تعميم الامية ؟

في سنة 1966 وقع التراجع رسميا عن مبدأ تعميم التعليم (18) ، هذا التراجع كان تقنيا منهجيا وعانيا لتقليص نسبة التمدرس . فمنذ 1956 حتى الآن لم تتعد نسبة التمدرس 30 ٪ . هذا التراجع والتقلص كانا من الروافد الاساسية لتوسيع قاعدة الامية في المغرب حيث هناك الآن ما لا يقل عن 76 ٪ من الاميين وفي البوادي ترتفع النسبة الى 90 ٪ من مجموع السكان .

ويجب توسيع مفهوم الأمية ليشمل بالاضافة الى من لم يتمدرسوا نهائيا أولئك الذين توقفوا (أي طردوا) عن الدراسة في الابتدائي وكذا اعداد كثيرة ممن انقطعوا عن الدراسة في الثانوي . ففي سنة « مثالية » مثل 1977 لم تتعد نسبة القبول في الثانوي 34 ٪ « نمجموع عدد التلاميذ المسجلين في قسم المتوسط الثاني (بغض النظر عن الذين انفصلوا عن التعليم خلال السنوات الاربع الاولى من التعليم الابتدائي) . أما بالنسبة للثانوي فهناك على الاقل 51 ٪ ممن يفصلون عن الدراسة . وحسب المذكرة التوجيهية السابقة الذكر هناك حوالي 140.000 تلميذ يغادرون المدارس الابتدائية سنويا . بينما يغادر الثانويات حوالي 52.000 تلميذ . اذن هناك 190.000 تلميذ يغادرون الدراسة دون منفذ أو تأهيل . هل تحتاج هذه المعطيات الى تعليق ؟

اذا كان النظام التعليمي الراهن بالمغرب أداة لاعادة صياغة العلاقات السائدة والفكر المهيمن : الغيبي والعتيق والاستعماري فان انتاج **الجهل وتوسيع الامية** يعبران عن الشكل الرئيسي الذي يضمن اعادة تلك الصياغة .

واذا كان انتاج الجهل وتعميم الامية يجسدان ما يتميز به النظام التعليمي من نخبوية وطبقية فانهما يمثلان أبشع شكل من اشكال القمع الذي تعاني منه الفئات الشعبية وكل فكرة أو حركة تعبر عن مصالح هذه الفئات . هذا القمع يسعى الى طمس الوعي وعرقلة التطور المادي والفكري مستهدفا تعطيل حركة الصراع المتنامي في المجتمع. ويبرز لدى الفئات الشعبية شعور حاد بهذا القمع بين الحين والآخر في نضالات تعبر عن رفض النظام التعليمي القمعي ، وبصفة غير مباشرة عن رفض للواقع العام الذي ينتج هذا النظام . ولهذا فتسخير النظام التعليمي من أجل اعادة العلاقات السائدة لا يتم بشكل مطلق اذ أن النظام التعليمي وبسبب طبيعته القمعية ذاتها يتضمن تناقضات قد تجعله يؤدي الى عكس الاهداف المرسومة له : الى انماط من الوعي الصحيح تتنامى بشكل تدريجي مع تفاقم واحتدام التناقضات في المجتمع .

هـوامش :

1) « الايديولوجيا وأجهزة الدولة الايديولوجية » مقال من كتاب « مواقف » لالتوسير (ص 67 الى 125) المنشورات الاجتماعية ، باريس ، 1976 (ترجم المقال جوزيف سكاف في « دراسات عربية »)
- « تنظيم الثقافة » فصل من كتاب غرامشي : « غرامشي من خلال نصوصه » ، ص 609، المنشورات الاجتماعية ، باريس ، 1975 .
- كذلك « الامير الحديث » ، غرامشي ، دار الطليعة ابريل 1970 ، ط. 1
- راجع بالاضافة الى ذلك المقالات التالية من مجلة « دراسات عربية » : « الثقافة والعمل التربوي في مرحلة التحرر الوطني » عدنان عبد الرحيم « المضمون الجماهيري للتربية » نبيل ايوب بدران عدد ابريل 1976 . « من علمني ماذا ؟ ... » عدد ديسمبر 1976 .

2) انظر

J.C. Passerou et P. Baurdieu, « La reproduction », ed. Minuit, 1970 (P. 230 et suiv.)

3) راجع « التطور اللامتكافئ » سمير امين ، و كتاب « البرجوازية الرثة والتطور الرث » اندريه غوندر فرانك ترجمة الهيثم الايوبي وأكرم ديري .

4) كتاب « المغرب » (ص 313 و 324) لألبير عياش ، المنشورات الاجتماعية ، 1956 . ايريك لابون ، مقيم عام لفرنسا من سنة 1946 الى 1947 حاول نهج سياسة ليبرالية متفتحة تسمح ببعض الاصلاحات الاقتصادية والسياسية .

5) لا نقصد بالحدس هنا جانبه الغيبي ، بل نعتبر الفهم الواقعي والمبادرات العملية التي عبرت بها الجماهير وبنوع من العفوية عن طموحاتها في مجال التعليم ، حيث بلورت تلك الطموحات في المطالبة بمحو الامية وتعميم التعليم . وفي المبادرة بتأسيس المدارس في أوراش تعتمد على العمل الجماعي بالخصوص في البوادي ... غير ان هذه العفوية في الطموح والمبادرة لم تؤطر في اتجاه وطني سليم بل حدث تدريجيا بمجموعة من التدابير البيروقراطية . لعله يمكن الحديث هنا عن ما أسماه ليفين وغرامشي « بالحس السليم » لدى الجماهير .

6) يقول عمر بن جلون : « ان ما يسمى بـ « المبادئ » الاربعة ... هذه « المبادئ » المزعومة ما هي في الحقيقة الا وصف للمشاكل كما تركتها الحماية مع التحوير في تسميتها » ص 85 من كتاب « شهيد المحرر عمر بن جلون » دار النشر المغربية يناير 1976 . يمثل هذا التأويل بداية لفهم نقدي لمذهبية التعليم التي سطرت في نهاية الخمسينات .

7) المؤتمر العاشر لحزب الاستقلال - وخطاب وزير التعليم اثناء المجلس الوطني للحزب شتمبر 1978 .

8) هذا التصور اثار انتباه كثير من الدارسين المهتمين بالتاريخ السياسي المعاصر للمغرب . يمكن الرجوع في هذا الصدد الى كتاب

J. Waterbury, « Le Commandeur de Croyant », PUF, 1975

R. Leveau, « Le Fellah defenseur du trône », Mouton, 1973. وكتاب

9) الا يمكن الحديث هنا عن تقسيم للعمل - موضوعيا - سياسيا وايديولوجيا في ما يخص معالجة مشاكل التعليم بين الدور القمعي للفئات الحاكمة وبين الدور التضليلي « اللجنة السياسية » ؟ كل طرف في هذا التقسيم يراعي مصالحه الطبقية والسياسية بينما تبقى مصالح الجماهير في الهامش او للاستهلاك . هل يكون من الغريب ان ينكشف هذا التقسيم للعمل في مراحل المساومة المكشوفة والتي كانت مناظرة أيفران قمتها ؟

10) مناظرة ايفران .

11) اضرابات 59 - 62 - 65 - 69 - 70 - 71 - 72) 77 - 1978 ، في قطاع رجال التعليم ان هذه الاضرابات عرفت حدة أكثر كما وكيفا في القطاعين الطلابي والتلاميذي مثل اضرابات 1965 بالدار البيضاء . و 69 وبداية السبعينات في كبريات المدن حيث تواصل الاضراب أحيانا خلال شهور من السنة الدراسية مما ادى الى اغلاق كلية الآداب ، واقرار سنة 1972 كسنة بيضاء ومنع ا. و. ط. م. في 24 / 1 / 73 .

12) جريدة البيان الموسم الدراسي سنة **1975** مقال للدويب عبد المجيد .

13) مقال بالفرنسية حول « السياسة التعليمية بالمغرب من 1955 الى 1977 » لاحمد معتصم في مجلة : مشرق مغرب ، التي تصدر بفرنسا ، عدد الدورة الاولى سنة 1978 .
– راجع كذلك العدد الخاص حول التعليم من مجلة انفاس بالفرنسية ، العدد 20 – 21 .

14) راجـع الهامش 12 .

15) اصبحت البعثة الامريكية تنافس البعثة الفرنسية حيث انها غدت تمثل بالنسبة للشريحة العليا من الفئات السائدة النموذج التعليمي الامثل .

16) دون أن نغفل أن رأس المال يستفيد لا محالة حتى من التاهيل الطفيف الذي تحصل عليه جماهير المتعلمين ممن لم يتلقوا تخصصا مهنيا أو جامعيا سواء في مستوى الانتاج او في مستوى الاستهلاك .

17) كتـاب

A. Baroudi, « MAROC : Emmigration et Impérialisme »
Ed. Sycomore, 1978

18) الندوة الصحفية لوزير التعليم بن هيمة ، 6 ابريل 1966 .

المدرســة والاستعمــار في المغــرب

سياسة ليوطي في بداية العشرينات ـ

دانيــال ريفــي

تــقـــديــــم :

ظل ميدان التعليم منذ أزيد من عشرين سنــة ميدانــا للارتجال والتعثر بالرغم من تعاقب عشرات المسؤولين عى كرسي الوزارة أو وزارات التعليم ... فالقضايا التي طرحت في حمأة النضال من أجل التحرر الوطني ما تزال مطروحة امام النضال اليومي الراهن .

ما هي الجذور التاريخية لهذه القضايا ؟ ما هي الظروف والملابسات التي اشرفت على ميلاد المدرسة بالمغرب ؟ مـا هي أوضاع التعليم أيام الحماية وما هي وظيفة المدرسة في المجتمع ابان الاحتلال الفرنسي ؟

يتعرض د. ريفي D. RIVET في هذا البحث لهــذه الجوانب محاولا رسم لوحة لما كانت عليه المدرســة أيــام ليوطي ، وللاتجاهات التي تحكمت في بنائها ، ولعل أهمية هذا البحث تكمن في كونه يرصد جوانب من تنظيــم المدرســة ووظيفتها بالمغرب ظلت قائمة في معظمها حتى بعــد نهايــة الحماية .

و د. ريفي مؤرخ فرنسي شاب يهتم بتاريخ المغــرب لاوائل الحماية ، درس عدة سنــوات في نهايــة الستينــات بجامعة محمد الخامس بالرباط ، وهو يهيىء حاليا أطروحــة حول سياسة ليوطي بالمغرب .

لقد دشن ليوطي ومساعدوه ، بين 1912 و 1920 ، بتــردد وبطريقــة تجريبيــة ، سياســة تعليميــة تميــزت منــذ البــدايــة بــرفــض الإدمــاج

و بـ « المـالتـوسيـة » والتمييـز السـلالـي والتقسيـم الاجتمـاعـي ومنذ الانطلاق ، تعـايشـت ثـلاثـة أنمـاط مـدرسيـة : أوربي ، يهـودي واسلامي ، وقـد قسّـم النمـط المغربـي بـدوره ، منـذ نهـايـة 1915 ، بشكل صريح ، الى مستويين : مدارس للعامة ومدرسة للاعيان تتممها فـي الاسفل ثانويتان : الثانوية الادريسية بفاس والثانوية اليوسفية بالرباط . وقد خضع المجموع لعدة تصحيحات قبل ان يستقر سنة 1920 ، وهي السنة التي انتهت فيها هذه الفترة من التجريب التي انطبعت أحيانا بالاضطراب وكثيرا بالتعارض . وتطابق هذه السنة بالفعل أخذ جورج هاردي مسؤولية « المديرية العامة للتعليم العمومي والفنون الجميلة والاثار » والتي كانت الى غاية ذلك التاريخ مقسمة الى عدة مصالح ، كما تطابق تحديد برامج تعليمية قارة ، وانشاء « معهد الدراسات العليا المغربية » الذي كان بمثابة انطلاقة أولى للتعليم العالي . ان تقنين النظام التعليمي الذي تشكل حتما تلك السنة بطريقة ارتجالية قد صاحبه مجهود مكثف في التفكير حول غايـة التعليـم الاستعماري في المغرب ومهامه . وتتمثل قوة البحث التي انضجتها تجربة العشرينات في المذكرات والتعليمات العديدة التي حررها ليوطي وفي كتابات مساعديه حول « منجزات فرنسا التعليمية بالمغرب » .

لماذا تعليم المغاربة ؟ وبأية طريقة ؟ وأي مغاربة ؟ ان الاجابة على هذه الاسئلة تحدد مشروعا تعليميا يتشابك فيه الحدس والواقعية الميكافيليـة وتختلط فيه الجرأة والبناءة وباختصار ، اللبس والتناقضات التـي طبعت الحماية الليوطية في عنفوانها أي في قلة الاحداث التي تفصل بين الحرب العالمية الاولى و 1925 « سنة الريفي » وقد كان هذا المشروع موضع تفكير منهجي وتدقيق وتصحيح ، وتأثر منذ البدء برفض المدرسة الادماجية ، وقد وجهه الى حد ما وحركه الغليان الفكري للاوساط المغربية المتقدمة كما حددته على الخصوص الارادة السياسية في اعادة انتاج الوضعية الاستعمارية .

1 ــ ان المشروع التعليمي يظهر أولا كمشروع يرفض ان يكون وسيلة للتحرير : « ... علينا ان لا نفكر في انعتاق المواطن المغربي ، أو في تحرير العبد أو في حرية المرأة ، وعندما تتعرفون على الوسط المغربي ستقتنعون بأن هذه الافكار المبتذلة تتحول الى أخطار اذا ما نقلت هنا » (2) .

ولذلك ظل الحديث عن المدرسة طيلة حكم ليوطي بعيدا عن كل كـلام منمق حول دور المدرسة التحريري وعن كل تبشيرية علمانيـة ، او عـن الادعاءات العقلانية التي غالبا ما حفزت تصدير المدرسة الفرنسيـة نحـو المستعمرات حيث عبأت طاقات مشبوهة وهنا يصرح ج. هاردي ان المدرسة كوسيلة للادماج ما هي سوى « يوتوبيا رديئة » . « لقد مر الزمان الذي كان يسود فيه الاعتقاد بأن كل علم هو صالح وبان التعليم من أجل التعليم نهج آمن ليس فيه خطر » (3) ، وفي المقابل كان المشروع الليوطي في مجال التعليـم

يتطابق والمسامات الرافضة للادماج ، والمرتبطة « بالهياسة الاهلية » الجديدة لبداية القرن (4) ، وقد انبنى ذلك المشروع على الحق في التميز ـ حسب تعبير سائد في ذلك الفترة ـ وعلى الاعتراف بتعدد الحضارات والتخوف من المثاقفة . « انه بالامكان بناء مغرب صالح وجميل مع الاحتفاظ بالطابع المغربي والاسلامي » (ليوطي) .

وفي هذا الافق كانت أوربة المغاربة عن طريق التعليم تثير تخوفا شديد التعقيد : فهناك قلق يمكن وصفه بالانفعال الجمالي أمام ظاهرة تشويه ، وهناك الوضوح في موقف سياسي بالرغم من أن الغموض يأتيه من مستبقات طبقية غير ملائمة للعصر مستبقات ارستقراطي من القرن التاسع عشر أكثر منها مستبقات بورجوازي كبير معاصر .

كان الانفعالي الجمالي يجد مصدره في نقل المغاربة لعدد من الجوانب الحضارية الاوربية : اللباس والاثاث ، استهلاك الكحول ، العادات الغذائية، وحتى الانجذاب أمام المرأة الاوربية ، كل ذلك كان يشكل بالنسبة لليوطي ومساعديه تزويرا ومسا بالصورة التي تكونت لديهم عن المغرب . فالتقاء الحضارات ليس بالعملية البريئة التي يمكن الخروج منها بسلام . « تبرهن التجربة على ان المسلم المنتزع من بيئته لا يكون سوى مستأمن » (5) . كانت التجربة التعليمية في الجزائر وتونس المثال الذي وجب تجنبه ، لانها مسخت بشرية مفصولة عن أصولها وحكمت عليها بالهجانة . وصنعت بروليتاريا فكرية كان مآلها الذوبان داخل العنصر اللاتيني الجديد ، وتكوين « جيل من الشباب المنحى (بضم الميم وفتح الحاء وتشديدها) والساخط » ، وهو الوسط الملائم الذي يوفر امكانيات الاستقطاب لحركات المعارضة والمطالبة وحتى للحركات الثورية » (6) . فقد كان الاخر (المغربي) يدعى بل يؤمر تقريبا بالمحافظة على اصالته ، وكانت هذه الدعوة تتضمن نوعا من الكراهية العنصرية تجاه الاختلاط الثقافي ، ذلك أن ليوطي كان في العشرينات ، أشبه بارستقراطي استعماري عريق من النوع الانجليزي ، متشبع بمستبقات العهد الفكتوري ، ويتجلى ذلك في رفضه لاختراق « الشبان المغاربة » للمجال الخاص بالجالية الاوربية ، ولا أدل على ذلك من الطريقة التي دافع بها ليوطي عن طبيب استعماري مسن أدب « شابا مغربيا » لم يتسرع في افساح المرور له بل ذهبت جراته الى حد استعمال اللغة الفرنسية في الشجار ومخاطبة خصمه بضمير المفرد » لم تكن القضية لتؤذي « السمعة الطيبة لفرنسا » على حد تعبيركم ، الا في حالة ما اذا تساهل الدكتور بوفي مع مثل تلك الوقاحات وأوحى للاهالي بأننا نتقبل كل شيء من تلك العصابة من المغاربة الجدد المثرين المغترين بثروتهم ، والذين بدأوا يتصدرون في المقاهي والاماكن العمومية بالدار البيضاء ، وهم في الواقع لا يستحقون سوى السوط » (7) .

ويدخل التخوف من مسخ المستعمرين (بفتح الميم) ، بتعليم موحد

يضعف من تعدد الثقافات ضمن العوامل التي دفعت الى اتباع التفرقة العنصرية فقد حصر كل عنصر في مجاله الثقافي الذي اعتبر كمثل الحرم . فمن أجل فهم النظام التعليمي المتبع ، لا بد من ابراز أهمية العامل الانفعالي بكل تناقضاته : فهو من جهة يولد ميزا تعليميا ذا طابع عنصري ، ومن جهة أخرى يحمل في طياته اعترافا حقيقيا بمشروعية الاسلام في المغرب وفعالية أدواته .

الا ان رفض النموذج التعليمي القائم (الجزائري ـ التونسي) كان ينبني أيضا على تخوف سياسي واع . فبامكان المدرسة أن تخل بعملية اعادة التكوين الذاتي للمجتمع المغربي ـ وهي عملية كانت تظهر وكأنها طبيعية وميكانيكية ـ وتفتح المجال لآليات ارتقاء اجتماعي تصعب على الحماية مراقبتها . وبامكان هذا التطور ان يعاكس سياسة الحماية الهادفة « الى المحافظة على المراتب ، على ان يظل الناسوالاشياء في اماكنهم السابقة ، وعلى أن يظل الرؤساء الطبيعيون هم الآمرون ، والآخرون المطيعين » (8) .

ينبغي أن لا تكون المدرسة وسيلة للدمقرطة اذ ان المجتمع المغربي يحتفظ بخفاياه لكنه يظهر في ان واحد تماسكه من خلال مبدئي السلطة المتسلسلة واحترام الاقدمين . وهنا تلتقي الدولة المستعمرة ، في موقفها المحافظ ، مع الاعيان « المغاربة البالغين سن النضج المحنكين المتبصرين » والقلقين أمام أزمة السلطة التي تثيرها تحركات شبيبة نفذ صبرها : «.. يرون شبابا يكاد يفلت من قبضتهم ويتنكر لتقاليده ، ويتطبع بالمزاج الاوربي القلق ، ويتجه بسرعة الى مرامي اصلاحية سياسية واجتماعية ودينية » (9) فالخطر ليس فقط في أن تخلق المدرسة صراع أجيال داخل النخبة بل هو أيضا في ظهور فئة من المثقفين السياسيين الذين يجيدون الكلام ويتطبعون بالعادات الباريسية وبالتالي يستعصون على المراقبة والضبط . وفي هذا الاطار ، حذر ج. هاردي ، بتعبير لا يخلو من دلالة ، من الارتقاء الاجتماعي السريع الذي سمحت به المدرسة في الوسط اليهودي ، كما أبدى تخوفه من أن تتحول « النغفة السوداء الوضيعة الى فراشة يسكرها النور المباغث ، واذ هي غير مهيئة لسعادتها ، تصير فراشة حديثة الثراء ويهودية شابة ، وباختصار حشرة حقيرة ومزعجة » (10) . وقد أدى فضح المدرسة « كوسيلة للاضطراب الاجتماعي » (ج . هاردي) الى اجترار مجموعة من التصورات حول قلب الادوار والتشويش على العلاقات الطبقية ، ويتجسد ذلك مثلا في اقرار المديرية العامة للتعليم بفشل التعليم المهني : « لا يتصور الاهالي أن يدرس الطفل لكي يصير عاملا . وبالعكس من ذلك فلا يرسل الحرفي ابنه الى المدرسة الا ليقيه من أتعاب مهنة الاب » (1) .

ومن جهة أخرى يفرز التعليم نخبة وطنية تشكل على المدى البعيد أكبر خطر على مستقبل الحماية . وقد كان ليوطي ومساعدوه على بينة من هذا

التهديد . فاتساع الشعور الوطني يرتبط بصفة وثيقة بانتشار التعليم الاوربي . وقد أضبحت هذه الملاحظة عادية بل مبتذلة خلال العشرينات ، ومنذ ذلك الحين صارت الطبقة المثقفة تمثل الطبقة الخطيرة (12) .

كان انتقاد النموذج التعليمي الجزائري ــ التونسي في الواقع ، محاكمة لمجمل النظام التعليمي الذي أقامته الجمهورية الثالثة ، هذا النظام الذي كان بمثابة عملية استئصال اخلت بالهيكل الاجتماعي حيث حولت مناصب الوجاهة الى الفئات المتواضعة (12) ، ذلك انه زعزع السلم الاجتماعي ، وأصبح الانتماء الى النخبة يعتمد الذكاء والشواهد بعد ان كان يتحدد بالولادة، كما انه ولد آفة الباكالوريا التي ضخمت اعداد الموظفين الصغار وأدت الى ترتيب المجتمع ترتيبا شبه عسكري . وبخلا فـ« ديمقراطية الافراد » هذه كان ليوطي يُفضل النموذج الانجليزي المنبني على سلم تقبل به وتتحكم فيه ارستقراطية تتحلى بالشعور بالواجب وبالعمل الاجتماعي (14) . ولم تنتقد أهداف المدرسة الفرنسية فحسب بل نشأ نفور من بيداغوجيتها التي كانت مستلهمة من نوع من اليسارية الارستقراطيةينبيء بمنهج اليتش .

وقد انعكست محاكمة مدرسة الوطن الام على شكل التعليم الذي كان ليوطي يراه ملائما للمغرب :

1 ـ القبول بالمالتوسيـــة :

انتقل تعداد المغاربة الممدرسين في الصنف التعليمي الشعبي الـذي نظامته الحماية من 583 في موسم 1912 ــ 1913 الى 3404 في موسم 1920 ــ 1921 فـ 5280 في موسم 1924 ــ 1925 . اما الصنف النخبوي (مدارس أبناء الاعيان والثانويات الاسلامية) فقد عرف تقدما أكثر تواضعا 381 تلميذا في 1916 ــ 1917 ، 505 في 1924 ــ 1925 (15) . لا شك ان لهذا النمـو البطيء أسبابا معقدة ، نذكر منها رفض أغلبية المغاربة للمدرسة الفرنسية ، لكـن يجب التأكيد على ان الحماية كانت تنظر الى هذه الوضعية بارتياح .

2 ــ جو تربوي يذكر « بالنظام الاخلاقي » :

سوف نستند هنا الى شهادا ب. مارتي وهو ضابط ــ مترجم ، ومدير الثانوية الادريسية (16) وكذلك الى تجربة الثانويات الاسلامية عموما . كان اختيار المواد الملقنة باللغة الفرنسية ينطلق م نخلفيات واحتياطات استلهمت مباشرة من برنامج الدراسة الثانوية والذي وضع سنة 1920 للثانويـات الاسلامية (17) . فقد كان على دروس الرياضة البدنية ان تتلافى كل ما من شانه ان يذكر بالتدريب العسكري . كما كان على تدريس التاريخ ان يركز ، بجانب كفاح الشعوب ، على « تعاون الاجناس ، والذي وضعه الاسكندر فيما مضى ، واعتمدته دول الشرق الحرة ، وظل المرشد الدائم لسياسة مختلف حكوماتنا » . وعندما تتطرق مادة التاريخ لدراسة فرنسا يجب عليها ان تترك جانبا « المجالات الدينية والفلسفية والسياسية بين الفرنسيين » وبالعكس

فعليها أن تؤكد على التاريخ العام لفرنسا بابراز « كل ما يوحي بالخلود والسمو اية في تاريخ الانسانية » وفي نفس الاتجاه ، كان على تدريس الادب الفرنسي أن يولي اهتمامه لتراث القرن السابع عشر ، التواق الى الوضوح والتوازن ، والمؤسس لنظام حضاري ، بخلاف القرن الثامن عشر ذي الدور التخريبي والذي كان يثير اعجاب الفاسيين بانتقاداته اللاذعة « ان مهمة الاستاذ هي كبح ذلك الحماس الهدام ، ودون طمس ما بقي من مجهود القرن الثامن عشر النقدي الكبير ، يجب الالحاح بقوة على حدوده الضيقة (18) » .

ونجد الخصوصية واردة التقييد في محاولة تحويل المدرسة الثانوية الى « دار للتربية تنطبع بالإحترام والمستوى الاخلاقي الرفيع ، بل تكون متفتحة على المعتقدات الدينية : وباختصار فهي «مؤسسة روحية على وجه التقريب». وكان من شأن هذا التصور ان يعطل ، أو يعرقل على الاقل ، الهدف الاصلي الذي سعت اليه مبادرات مثمرة أتخذت لوضع تجربة الثانوية في مجال ثقافي موسع . ونتيجة لذلك تم احتواء جمعية قدماء تلامذة الثانوية الادريسية التي انشئت سنة 1919 عن طريق مراقبة قانونها التاسيسي ، فقد تعرضت لتحوير جعلها أقرب الى نموذج الرعاية « حيث تكون بمثابة المركز والمدير بمثابة المرشد الديني (19) » . واذا كان تنظيم المحاضرات يستهدف توسيع أفق الشبيبة التي تتحرك في كنف الثانوية ، فان هذا النشاط سقط في معظم الاحيان في الدروس الاخلاقية المبتذلة (القس بوشرون : « أسس الاخلاق ») أو في التذكير بالقيم العشائرية والبحث الملح على احترام « القاعدة » (محاضرة محمد بن رحال في ربيع 1924) . وحتى الرحلات الى فرنسا التي استفادت منها الافواج الاولى من خريجي « مدرسة الدار البيضاء » العسكرية بمكناس والثانويات الاسلامية ، فقد اتخذت بالاساس طابع التعرف على الجوانب العتيقة من فرنسا ، ففي معرض حديث مارتي عن مرور الزوار المغاربة بالصالونات (السيدة دي كاستيلان ، الدوق دي تريفيز ، بريس ...) أو بالقصور (الدوق دي لوين ، الكونت دور مسون) ، أبرز انه « كان من الاهمية بمكان ان نوضح للابناء المستنيرين والعصريين لذلك البلد المغرق في المحافظة ، ان المجتمع الفرنسي احتفظ بروح التقاليد باحترام بالغ للماضي ، وذلك رغم المظاهر التي توحي بالتفكك والتمرد (20) » . ويضيف ليوطي ، الذي كان ينتقي المشاركين في تلك الاسفار بدقة واحدا واحدا : « ... يجب أن يظلوا مجتمعين ، ويقيموا في نفس الاماكن ، في فنادق مختارة ، ويجب ان لا يخالفوا العادات الاسلامية ، خاصة فيما يمس الشعائر الدينية والتقاليد الغذائية . وينبغي قبل كل شيء ان لا يتخذوا اللباس الاوربي أو أي لباس مشابه ، بل الواجب ان يحافظوا بصرامة على اللباس المغربي . يجب ان لا تكون هذه الجولة سببا في استئصالهم من وسطهم أو مثار قلق لعائلاتهم (21) » .

3 ـ التخلي عن الطرق التربوية المعمول بها في الوطن الام :

وظهر هذا التخلي في الدوريات المتعلقة بالتعليم الاوربي حيث تبرز بوضوح رغبة الابتعاد عن طرق الوطن الام (المتربول) والاقتداء بالتجربة التربوية الانكلوساكسونية على الشكل الذي كيفتها به المدرسة الالزاسية أو مدرسة روش بفرنسا . فقد كان على التعليم الابتدائي بشكل خاص ان يتحرر من الكتاب والسبورة السوداء ومن الحفظ الذهني الخالص ومن التكرار لينصت الى حركة الحياة فيكون عبارة عن درس في الاشياء يقرن المعرفة الكتبية بملاحظة الواقع وتتعاقب فيه التمارين الفكرية والاعمال اليدوية (21). فكان من الواجب أن تتوفر كل مدرسة مبدئيا على حديقة مدرسية وورش للأعمال ومتحف مدرسي ومكتب تجاري ، وملعب ، وقاعة للحفلات ، ومكتبة ، وكان على المدرسة أن تشتمل بصورة خاصة على تعاونية تربي لدى الطفل روح المبادرة والمسؤولية وتنمي لديه رغبة المعاشرة . اما في التعليم الثانوي فان ضرورة التهيء للباكالوريا الفرنسية كانت تضيق هامش المبادرة ، على ان ليوطي و ج. هردي لم يخفيا نيتهما في تغيير نظام الثانوية ـ الثكنة النابليونية بتحرير العلاقة بين المدرس والتلميذ من طغيان الكرسي والمدرج ، وبانشاء مجموعة تربوية تحذو حذو مدرسة روش . فقد أكد ج. هاردي للحاضرين عند تدشين دروس القانون بالدار البيضاء : « اني أراكم جالسين حول نفس الطاولة كما لو كنتم في مأدبة عائلية ، فانتم لا تتكلمون ، بل تتحادثون تحميكم شتى الظروف من عيوب الفصاحة والتحذلق واللامبالاة »(23)

لقد طبقت جملة من هذه الافكار الرئيسية على التعليم الثانوي المغربي . لكن الاقامة العامة أعلنت دون تحرج عن تشبثها بالطرق التربوية التقليدية فيما يخص التعليم الابتدائي المغربي . فقد ألحت التعليمات المتعلقة بهذا التعليم على الا يتعدى نطاق درس في الاشياء يكون ملتصقا بالوسط حضريا كان أم قرويا . فينصب درس الحساب على مشاكل الحياة اليومية المادية : كبيع الاغنام ، وحصاد الشعير أو جني الزيتون ... الخ ويجب ان يبتعد عن كل تجريد أو تنشيط فكري . واذا كان الرسم يستعير من الفنون الاهلية فانه ينحصر فيها . اما مادة الفرنسية فكان عليها ان تلقن مبسطة تعلم الصغار مفردات الحياة المنزلية والعملية وتمرن الكبار على تحرير رسالة ادارية أو تجارية وتلقنهم جميعا مبادىء اللياقة والاخلاق (24) . وفي الجملة فان تعليمنا العام ينتعل البابوج (البلغة) ويسير ببطء دون ان يغضب احدا ، أو يزعزع ما يمكن أن يبقى في مكانه ، ودون أن يطلي فسيفساء المدارس الجميلة بالازرق والابيض والاحمر » . (25) .

« ان المجتمع المغربي يخضع لتاثير قوات مستترة ، ورغبة عنيفة في التجديد الفكري يستحيل علينا مقاومتها » . ذلك ما لاحظه ب. مارتي (26) الذي كان يتتبع عن كثب هذا الغليان بصفته مستشارا للجنة تطوير القرويين

ومدير الثانوية الادريسية وكان نفس البحث والقلق يطبعان كلا من « جمهور المثقفين » (ليوطي) والشبيبة المتعلمة في الثانويات .

ورغم مجهودات التدجين التي بذلتها الاقامة العامة فان انتلجنسيا ما قبل الاحتلال لجأت في بداية الامر الى الهروب في التصوف (كالانخراط في الطرقية) أو انحصرت في حياد غامض ، بل انها ذهبت الى القبول السطحي بالحماية (كالبحث عن الاحتماء) غير انها بعد 1918 أدركت أن الحماية لم تعد ذلك الوضع المؤقت الذي يمكن للمتغيرات الاوربية أن تقرر مصيره . فدخلت في خطة التراضي وقبلت « بالتعامل المربح » الذي كانت سياسة التوفير توفره لها (27) . واستأنفت عمل التصفية الداخلية الذي كانت قد بدأته قبل 1912 (28) والذي تحاول بواسطته الانفصال عن ماضيها القريب . هذا ما انتبه اليه الملاحظون الاوربيون عندما اخذوا يميزون بين « التقاليد الميتة » و « التقاليد الحية » التي ينزع نحوها هذا التجديد . وقد اثنى ليوطي (29) غير ما مرة على اتساع الآفاق الذي يصاحب هذه العودة الى الاصل . ومعلوم ما كان يحمله ليوطي م نمودة حارة ومتشددة في آن واحد تجاه علماء القرويين وكبار رجال المخزن ، والفقهاء الذين كان موقفهم بين السلطة والعلم من أمثال أبي شعيب الدكالي وزير العدلية . ففيهم كان يجد من جديد ـ أو كما كان يعتقد ـ المقابل لكبراء الوجهاء الذين استأنس بهم في صباه وكانوا الحراس المستنيرين للاستمرارية التي يتأسف على انقطاعها بفرنسا منذ أن استولى الجمهوريون على الجمهورية . غير ان أبواب التخلص لم تغلق كلها في بداية العشرينات ، بل ان الحماية رسمت بمهارة عددا من الحلول الوسطى امام الانتلجنسيا وقدمت لها جملة من المخارج وفرت عليها اتباع التقليد بصورة كاملة (30) .

ولهذا فان تلك الانتلجنسيا عددت المبادرات في بداية العشرينات . وقد كان ظهور الكتاب المجدد (المسيد المجدد) ابتداء من 1921 يطابق الرغبة في استلهام المدرسة الحضرية أو مدرسة أبناء الاعيان ، ولم يكن اصولية دينية Intégrisme غير قابلة لاي اقتباس من الثقافة الاوربية ، ففي سنة 1923 دفعت لجن الرعاية بالرباط ثم بفاس عددا من هذه الكتاتيب الى تعليم الفرنسية ومطالبة (مديرية المعارف) بتوفير المعلمين والمدربين لهاته الغاية . وعوض ان يثير تجديد الكتاب هذا تحفظ الحماية فانه نال تعاطفها (31) . وقد تجمست النخبة الفاسية لمحاولات مماثلة في احياء القرويين . ففي يناير 1918 اقترح المخزن اصلاحا يقتضي توظيف وترقية الاساتذة بواسطة امتحانات، وتاسيس مجلس للجامعة تكون مهمته بالخصوص تهييء برنامج منهجي للدراسات ، واقامة امتحانات سنوية للانتقال وأخرى لنهاية السنة . الا ان النزاع الحاد الذي أثاره هذا الاصلاح بين دعاة التقليد والتجديد ادى الى تجميد تطبيقه . ولم يتردد المجددون في طلب تدخل السلطة

الحامية لكي يطبق الاصلاح (32) . اما المخزن فكان يتتبع عن كثب تطورات الثانويات الاسلامية . فقد طالب الوزير الاعظم المقري سنة 1920 باحداث قسم اداري في السلك الثاني يتخصص في تكوين القياد والباشوات . ويبدو ان هذا المشروع فشل بسبب معارضة مديرية الشؤون الاهلية ، على ان ليوطي سيأخذ به من جديد في صيغة أكثر تبلورا سنة 1922 .

ان (الشبان المغاربة) الذين كانوا يدفعون الى ادخال نظام تعليمي ذى سمات أوربية كانوا يعبرون منذ تلك الفترة ـ وان بصوت خافت ـ عن بعض المطالب التي سيتقدم بها برنامج الاصلاحات المغربي سنة 1934 : فقد طالبوا بالزيادة في عدد المتعلمين كما طالبوا بالخصوص باحداث باكالوريا مغربية معادلة للباكالوريا الفرنسية . وكان ليوطي يعاملهم معاملة أبوية فتارة يلاطفهم وأخرى يزجرهم ، لكنه ادرك مع ذلك « مطامحهم التجديدية والتقدمية » ورأى في ذلك عدوى ثقافية فرنسية تصعب مقاومتها « انما يرغب فيه اكثرهم ثقافة (الشبان المغاربة) ليس هو الذهاب الى أجدير (عاصمة الدولـة الريفيـة الفتية) ، بل الى باريس حيث العلوم السياسية والمعهد الزراعي والدراسات المهنية او الفنون الجميلة » (33) .

وقد ظل هذا الغليان الفكري محصورا في نطاق حلقات نخبوية محدودة وكانت الاقامة العامة تؤكد بطريقة ميكافيلية خلال العشرينات أن مطامـح الجماهير الكادحة ذات طابع عملي ايجابي تتكيف مع التغييرات المادية التـي أدخلتها الحماية . ويلاحظ بالفعل تغير كبير في موقف الشعب المغربي مـن المدرسة الاوربية (34) التي تبقى بصورة اجمالية « مدرسة للمسيحيين » وبالتالي أداة للغزو . وكانت طبيعة الادوات التي تستعملها المدرسة تجعل منها مجموعة من الرموز والالغاز يصعب حلها على أناس لا يميزون بين العقيدة الدينية والتعليم سيما وان هذه العقيدة تتعرض لتحد هائل . ولذلك فـان المترددين على مدارس الشعب بالمدينة كما بالبادية كانوا من أبناء الشواش والمخزنية وفئات أخرى مرتبطة بالجهاز السياسي العسكري للحماية ، أو من أبناء وبنات شرائح البروليتاريا الاكثر بؤسا والذين كانت تغريهـم منحـة المواظبة على المدرسة ، وتوزيع الالبسة ، ومجانية الطعام ، وما يمكـن أن يحصلوا عليه من بيع منتوجات التعاونيات الحرفية أو البستانية (35) . وفي كلتا الحالتين كانوا يتكيفون مع المدرسة التي كانت الحماية تتصورها كوسيلة للغزو الفكري والمعنوي والتي لم تكن في الواقع سوى موزع للخدمات الادارية او الغذائية .

ان التصور الذي كان لدى الاقامة العامة حول التيارات التي تؤثر في النخبة المغربية يحتوي ضمنيا على نظرة للتاريخ سيكون لها أثرها على السياسة التعليمية المتبعة . وترتكز هذه النظرة على الاعتراف بان الثقافة الاسلامية هي النواة الخلاقة التي حضرت المجتمع المغربي . واذا كان هذا

المجتمع يمر آنذاك بفترة انحطاط فانه لم يكن مجتمعا جامداً ، بل ان الاحتكاك مع الثقافة الاوربية يولد فيه حركة واسعة عميقة تطمح الى الاصلاح والنهضة. أي الى فترة تاريخية ــ بمنظار التاريخ الاوربي ــ يمكن ارجاع هذه النهضة ؟ يجب الاشارة الى ثلاثة مراجع (36) . فتارة يشبه التحدي الذي فرضته أوربا على الاسلام بالمغرب باتصال المسيحية بالثقافة القديمة الاغريقية اللاتينية. فيكون المطلوب اذ ذاك من الثقافة الاسلامية أن تغرف من الانسية القديمة وتستوعبها على غرار ما فعلته المسيحية في القرن الثالث والرابع للميلاد . ذلك ان الاسلام حسب هذه النظرة لم يقدر له ان يعرف الا شكلا مشتقا ومشوها من الحضارة القديمة عن طريق بيزنطة . ان محاولة التاريخ المقارن هذه كانت شديدة الضعف والغموض حيث أنها اذا ما سيقت الى نهاية منطقها تضع الاسلام بين قوسين وتنشيء المدرسة البربرية « لقد عدنا الى هذه الارض الافريقية بعد غيبة دامت أكثر من خمسة عشر قرنا ، اننا نحمل من جديد لهذا الشعب البربري الذي أنجب ترتوليان وابولي والقديس اغوستينوس وآخرين عدة ــ اننا نحمل له المعالم القوية والمواد الواضحة للحضارة اللاتينية » (37) . وتارة أخرى كان هذا الغليان الفكري يقارن بما عرفته الجامعات الغربية من احياء في مواجهة السفسطة في القرن 14 و 15 . ففي جدالهم مع « العمائم القديمة » (مثل الفقيه أحمد بن الجيلالي وأحمد بن الخياط ومحمد العراقي) كان العلماء المصلحون (مثل محمد بن العربي العلوي وعبد الله الفاسي وعبد السلام السرغيني) يطابقون أبيلار ، روجي بيكون والبير الكبير . « انهم يجسدون بشكل من الاشكال الاتجاهات الليبرالية للوقت الراهن» (38) . كما ان انشاء «مدرسة الدار البيضاء» العسكرية بمكناس في شتنبر 1918 يستجيب لرغبة احياء رصيد الفروسية العربية القديم الذي كان لويي ماسينيون قد أبرز معالمه كما يستهدف ايقاظ « أناشيد البطولة الوراثية » (ب. مارتي) . وتارة ثالثة تقابل الثقافة الاسلامية بالقرن السابع عشر الفرنسي حيث يكون المطلوب منها أن تتجدد من الداخل بسلوك نهجي المحبة والمعرفة ، وبلورة « أنسية دينية » (ب. مارتي) وانجاب مفكرين مسلمين من صنف القديس فرانسوا دي سال . ان تغيرات مستوى القاعدة التاريخي هذه لها دلالتها الخاصة من حيث ما تغفله من جوانب . هكذا فمصطلح النهضة لا يكاد يشير أبدا الى النهضة الاوربية أو الى خطوات الانسية الجريئة في القرن 16 . ولا يعني حركة الاصلاح الديني. بل كانت تلك التغيرات تسلم بانغلاق المغرب الثقافي حيث أنها لا تشير أبدا الى نهضة الشرق العربي الاسلامي المعاصرة . كما أنها تقصر اشكالية هذا الاصلاح في علاقة تربوية ثنائية مغربية فرنسية في اتجاه واحد يتتلمذ فيها المغرب على فرنسا ويكون فيها المرجع هو الزمن القديم « ان الدين يفصلنا لكن ارسطو يجمعنا » ب. مارتي . غير أن اغفال الشرق لم يحدث منذ البداية فقد عرف موسم 1916 ــ

1917 تجربة تعريب كادت ان تشمل كل التعليم بالثانوية الادريسية بما في ذلك المواد العلمية (39) الا ان الاقامة العامة تراجعت عن ذلك بعد سنة لاسباب سياسية بالاساس (40) .

ان توضيح الاطار التاريخي الذي شكل مرجع الابحاث حول مدرسة الحماية لهو خطوة هامة في فهم منهج الحيطة والحذر الذي سلكته الحماية . ويؤكد هاردي أن ليوطي كان ينشد انشاء المدرسة التي « كان سيؤسسها سلطان مستنير لو لم نأت نحن » (41) .

لعل هذا الاختيار يساهم في تفسير التمييز الذي اقيم في تلك الفترة بين « الثقافة الاسلامية » و « التعليم الاوربي » . « على الثقافة التي تلق نفي الثانويات الاسلامية ، أي مجموع المعتقدات الاسلامية للروح ، والطابع الدائم لحوافزها ، وحضارتها بكلمة موجزة ـ على كل ذلك أن يكون اسلاميا صرفا » وانطلاقا من هذه المسلمة كان هدف الثانويات هو تكوين « شباب ذي عقلية اسلامية ... يستطيعون فضلا عن ذلك الاستفادة من تقدم الحضارة الاوربية ، وهكذا سيكون بمقدورهم التكيف دون أن يكونوا مستأصلين » (42) وسيتم التكيف بالاعتماد على بعض « الادوات » (هاردي) مثل الرياضيات وعلوم الطبيعة والتاريخ والجغرافية وعلوم الخرائط والمحاسبة .. الخ . ان هذه الادوات التي انتزعت من الاطار التاريخي الذى تنامت فيه ، حصرت في وظيفتها الادواتية كما أن الغاية الوحيدة من تدريس اللغة الفرنسية هي تلقين هذه المواد العصرية . لقد حصرت هي أيضا في دور الاداة التي عليها أن تستوعب تراثا ثقافيا أجنبيا وتعيد تأويله . فهي وسيلة لتدارك التأخر . وتظل العربية لغة الثقافة ، ذلك ان المواد المدرسة بالعربية كالنحو والادب والفقه الاسلامي وشعائر للعبادة تمثل الدراسات الاساسية بالثانويات الاسلامية .

ويجب التاكيد من جديد على أن هذا التعارض بين الثقافة والتعليم يدل في الاصل على الاهتمام باحترام خصوصية الاخر وعدم تشويه ثقافته . على انه يجب التركيز كذلك على التناقضات التي ولدها هذا التمييز بين الثقافة والتعليم . فقد أحدث تفاوتا في التوزيع الزمني : 11 ساعة للتعليم بالعربية و 20 ساعة للتعليم بالفرنسية ، وهو تقريبا نفس التفاوت المعروف قديما بفرنسا في الصف الاول بين الفرنسية واللاتينية . بيد ان المدافعين عن هذا التمييز سرعان ما تنكروا له في كتاباتهم ، حيث ان ليوطي رغم مقاومته لنفور الشباب المغربي من دراسة العربية كان يصرح « ان تلقين الفرنسية للشبان المغاربة بطريقة ذكية ، يعني كذلك وبطريقة شبه حتمية تعليمهم التفكير « على الطريقة الفرنسية » (43) كما كان ب. مارتي يؤكد : « ان لغتنا هي وسيلة التربية العلمية التي تعطى لهذه العقول الفتية » (44) .

واذا كان برنامج 1920 قد وضع جانبا وظيفة اللغة الفرنسية كمادة تكوينية وتربوية فان حديث تلك الفترة كان يبرزها بوضوح . وفي واقع

الأمر فقد أدى هذا الفصل بين الثقافة والتعليم الى مواقف مستعصية ، حيث خلف في التعليم الثانوي بالخصوص ازدواجية ثقافية مزمنة وتفاوتا كيفيا بين العربية والفرنسية . فكان على العربية ان تنحصر في دور اللغة الدالة على الماضي بينما رقيت اللغة الفرنسية الى دور الانفتاح على الحضارة الصناعية فكانت لغة المختبر والعقلانية العلمية تتعارض ولغة المتحف رغم كل ما قيـل .

وضمن نفس السياق التربوي التقييدي تم تجهيز أماكن ثقافية لفائدة النخبة المحظوظة وكانت تلك الاماكن نقطة اتصال بين الحاضرين ووسيلة استعملتها الاقامة العامة لمراقبة وتوجيه تسرب الثقافة الاوربية ، ذلك التسرب الذي كانت تخشاه . وقد كان انشاء الثانويات الاسلامية نفسه يخضع لهذه النية التي تبدو أصلا كمناورة دفاعية . وكان الهدف الاساسي حصر « هجرة الشباب » (مارتي) . التي خلفها الاحتلال بين 1912 و 1913 ، وكذا ايقاف توجه الشباب المغربي المتعلم نحو مدارس وجامعات القاهـرة وبيـروت والقسطنطينية بل حتى جنيف .

وقد انشىء بالثانويات أبناء الاعيان مجالس لاستكمال التكوين اعتبرت بمثابة أندية يليق التردد عليها . ولم يكن الغرض من ذلك عدم افزاع الآباء فقط بل كذلك « اجتذابهم » (ليرطي) ، فبزيارة الآباء للمؤسسـات (45) وبالمحاضرات التي تقام خارج الدراسة كانت الاقامة العامة تأمل خلق مجامع تثقيفية ، وتقليل خطر تصادم الاجيال .

لقد كانت مؤتمرات معهد الدراسات العليا المغربية والندوات الادبيـة الفرنسية الاسلامية تتويجا لعملية معقدة تتحمس لالتقاء النخبتين . فبين المؤتمر الاول والمؤتمر الرابع للدراسات العليا ، يلاحظ تزايد وتنوع كبير في عدد ودائرة اجتذاب المشاركين والمتدخلين المغاربة . ففي المؤتمر الثالث (8 ـ 9) دجنبر 1922 لم يتدخل سوى مغربي واحد ـ جعفر الناصري ـ وهو « شاب مغربي » تدخل بالفرنسية (46) . اما في المؤتمر الرابع فان عددا من أهم وجوه الانتلجنسيا المغربية (47) احتلوا نصف أشغال المؤتمر بتدخلاتهم بالعربية ، بحضـور ممثـل عـن السلطـان ، والمقـري وكـل الـوزراء ، واقبال المشاركين (48) . ثم الغياب المقصود للحماية التي لم يظهر وجودها الا في الخطاب النهائي الذي القاه ليفي بروفنسال بالعربية ، كان كل هذا يدل على عمق التجربة واصالتها . فنشأ اذاك تواصل بيـن المثقفيـن (49) . كان خير دليل على تاثير حديد شليوطي حول احياء المغرب من طرف المغاربة لفائدة المغاربة وبمشاركة منهم . ولعل هذا يدل كذلك على ان نخبة من المثقفين المقربين من المخزن قد استوعبت اديولوجية « نهضة المغرب » (50 .

وكان عقد الندوات الفرنسية الاسلامية مبادرة ليوطية تستهدف استمرار الاتصال مع الشبان المغاربة المتخرجين من الثانويات الاسلامية . فمـن

الجانب الفرنسي كان ليوطي يعين نخبة من شباب البرجوازية الكبرى تسهر على تنشيط تلك الندوات بغرض التأثير على الشباب المغربي المثقف ـ الذي يعاني من الحيرة عند تخرجه من الثانويات ـ ودفعه « نحو الاهتمامات الجمالية التي تشكل ان صح التعبير مفتاح حضارتنا الفرنسية » (51) . وهكذا نشطت ندوتان سنة 1924 ، الاولى بالرباط تحت اشراف بالفسكي . الملحق بالديوان المدني للماريشال ، والثانية بفاس تحت اشراف فيكار ، الرسام الذي عرف بتعلقه « بالمغرب القديم » وقد كان من المقرر تأسيس ندوة ثالثة بمكناس لخلق التفاهم بين الضباط الشباب الفرنسيين والمغاربة ، لكن المشروع فشل على ما يبدو بسبب عدم اكتراث الطرف الفرنسي بهذه المبادرة . وحتى لا تتهم تلك الاندية بتهمة التبشير كان عليها حسب ليوطي أن تحتفظ بـ « طابع لا نفعي .. شبه رسمي يكاد يكون سريا » وان تنحصر في « نطاق صداقة اجتماعية » وتتجلى ها هنا أهمية الهوة والمسافة التي تفصل بين الحضارتين والتي كانت تعتم التواصل بين أشخاص يجمع بينهم مع ذلك انتماؤهم الطبقي ووعيهم المشترك بالانتساب الى نفس النخبة ذلك ان الفرنسي كان يهتم مسبقا بنية التبشير والمغربي بالانتهازية السياسية (52). ان هذه التجربة انقطعت عند اتساع الثورة الريفية وتشتت مساعدي ليوطي المتحمسين للعمل الاجتماعي والذين كانوا يهتمون «بـ مد جسر على الهوة التي تفصل بين الحضارتين » .

لم يكن ليوطي ومساعدوه يتجاهلون الابعاد السياسية للنظام التعليمي الذي ادخلوه بجانب النظام التعليمي المغربي السابق . فقد حصروا وظيفة المدرسة في الدور الموضوعي الذي كانت تقوم به ، أي اعادة انتاج التشكيلة الاجتماعية طبقا لتغيراتها الناتجة عن الاستعمار . ولم يفت ج. هاردي أن يؤكد ان المدرسة تلعب دورا بارزا في « توزيع العمل الجماعي » وكأنه بهذه القولة يقترب من المفهوم الماركسي للتوزيع الاجتماعي للعمل ... لكن المشروع التعليمي كان يتحدد بنظرة ساسة الحماية للمجتمع الاستعماري ، ولم تكن هذه النظرة جامدة . فقد كان على المدرسة أن تأخذ بعين الاعتبار التجاوز المرتقب للوضعية الاستعمارية ، والذي اعلن عنه ليوطي احيانا بنفس اللهجة التي سبق ان وصف بها توكفيل بزوغ المجتمع الديموقراطي قبل قرن تقريبا : وذلك كحركة تدريجية تكاد تكون حتمية . ووفقا لهذا المنظور ، تكون مهمة المدرسة في تهييء الانتقال على مراحل ، وتحت مراقبة فرنسا التي ستلعب هنا « دور الوصي، دور الاخ الاكبر المحسن (53)، » من الحماية الى الدومنيون الذي سيصير فيما بعد استقلالا يحظى بمساعدة فرنسا التي تقره دون مأساة ولا تمزق . ويمكن القول تجاوزا ان المطلوب من الحماية ككل ، أن تكون مدرسة تهيء المغاربة ، على أمد بعيد ، لاخذ مصائرهم بأيديهم . وتحتفظ المدرسة مع ذلك بدور مضبوط وواضح هو افراز نخبة مغربية تلعب دور

الوساطة بين جمهور الاهالي « وغشاء الاحتلال الهش الرقيق » (ليوطي) ، وتكوين « وسطاء » يلعبون وسط لشعب المغربي دور « الطليعة المحضرة » (بكسر وتشديد الضاد) (ب. مارتي) التي لا يتسم التعاون معها بالزيف كما حصل مع رجال المخزن الذين عجزوا (أو تظاهروا بالعجز) عن فهم طرق سلطات المراقبة ، نظرا لتكوينهم الذي يرجع الى الفترة السابقة للاحتلال وقد أشار ليوطي عدة مرات الى هذا الافق ، خاصة في مذكرة 2 يونيو 1922 التي رددت وعمقت الاشكالية المشار اليها في نشرة « الانعطاف » . « ... المطلوب أن نكون ، في هذا البلد نخبة مثقفة يمكننا العمل معها ، لكن علينا ان نجتهد حتى لا تكون مفصولة عن بيئتها لكي تظل صلة وصل بيننا وبين جمهور الاهالي (54) . وفي هذا المستوى يخضع التفكير البيداغوجي للسياسة : « ماذا يجب ان نلقن بالضبط للشبان الذين يترددون على ثانوياتنا الاسلامية ؟ يثير هذا التساؤل على الفور تساؤلا آخر يحدد التساؤل الاول . ماذا نريد ان نجعل من هذا الشباب ؟ هنا يفقد المشكل طابعه البيداغوجي ليصبح سياسيا » .

1 – مراقبة عملية اعادة المجتمع :

لقد أدى تظافر المقياس الطبقي والميز السلالي الى تنوع التعليم الاستعماري . وفضلا عن تقسيم التعليم الى ثلاثة أنماط (الاوربي ، اليهودي والاسلامي) فقد قسم النمط الاسلامي بدوره الى جزئين بسبب التمييز الذي أقيم منذ سنة 1923 بين الناطقين بالعربية والناطقين بالبربرية ، وبسبب انشاء المدرسة الفرنسية (55) التي كرست أبعاد الفقيه (الادب العربي) و « المسيد » (الكتاب القرآني) وهي عملية ماكرة انطلقت منذ محاصرة الاطلس المتوسط سنة 1913 . وبسبب تحفظ المخزن ، ظلت المدرسة الفرنسية – البربرية ، في بدايتها على الاقل ، مؤسسة هامشية ، خجولة ، يتجاهلها القاموس الرسمي (56) . وقد أقيم بين الانماط الثلاثة حاجز عازل . فقد امكن احصاء بضع عشرات من الاطفل الاوربيين في المدارس القروية الاهلية ، وذلك في المناطق التي لم يبلغ فيها الاستعمار الفلاحي كثافة تبرر انشاء مدرسة أوربية . ومع ان اقبال المغاربة المسلمين على المدارس الابتدائية الاوربية كان محدودا جدا ، فقد أخذ في الانخفاض بعد أن بلغ حدا أقصى في موسم 1921 – 1922 (57) . وبخلاف ذلك اكتسح العنصر اليهودي التعليم الابتدائي الاوربي (58) . وكانت هذه هي الثغرة الوحيدة في نظام تعليمي اساسه التجزئة العرقية ، كما كانت تدل على اهتمام اليهود المتقدمين في طريق الاغتراب بتهييء أبنائهم للتعليم الثانوي الفرنسي في ظروف حسنة. ذلك أنهم كانوا يتهمون التعليم اليهودي باعطاء تكوين ناقص (59) . وقد اتخذ الميز التعليمي شكلين يعقد أحدهما الاخر : ميز أفقي ينبني على الفصل العرقي ويكرسه ، وميز عمودي يجزيء كل نمط الى أسلاك تحددها معايير

طبقية : وهنا تصل طبقية التعليم الى مستوى وضوح الرسم الهندسي .

فدخل النمط الاوربي ، أقيم بين الابتدائي والثانوي فصل ضمني بقدر ما هو واضح المعالم . فقد كان الالتحاق بـ «الطريق الملكي » حكرا على « الفرنسيين الحقيقيين ، الفرنسيين الاصفياء » الذين يشكلون « طليعة » يتوجب الاحتفاظ « بشيم النخبة (60) » التي تتصف بها . وبين سطور برنامج 1920 المتعلق بالتعليم الثانوي الاوربي ، يمكن استجلاء حرص الحماية على تلافي تكوين « فرنسيين مغاربة » أو فرنسيين يعيشون كالاجانب بالمغرب، وعلى العكس كان شغل الحماية الشاغل هو تكوين نخبة قادرة على تيسير الاتصال بين المتروبول والمغرب ، أي على الاضطلاع بموقفها كوسيط بين العالمين . وكان على الفئات المستضعفة الواردة من الساحل الشمالي للبحر المتوسط أن تكتفي بالتعليم الابتدائي (61) . وقد فتح مجال جديد لافضل عناصر تلك الفئات : ففي سنة 1916 ، انشئت «المدرسة الصناعية والتجارية» بالدار البيضاء ، ومنذ سنة 1920 افتتحت الدروس التكميلية الاولى . هكذا كانت المدرسة الابتدائية تقوم بدور مماثل للدور الذي تلعبه في الجزائر وتونس : ادماج وفرنسة تلك الساكنة « الاجنبية » اذا صح التعبير ، مع حصرها في وضع تابع .

وازاء اليهود المغاربة ، أبانت الاقامة بوضوح عن ارادتها في ايقاف تحرر وارتقاء اجتماعي اتخذا سرعة مخيفة ، وعزمها على حصر التعليم في نطاق « عمل انعاش مادي ومعنوي » (ج. هاردي) . واجتهدت الحماية في تحويلهم عن التجارة ، وتوجيههم نحو « المهن المنتجة » : عمالا مؤهلين ، ومزارعين على الخصوص . لكن محاولة اقامة تعليم مهني يهودي منيت بالفشل (62) . ونظرا للصعوبات التي لاقتها الرابطة اليهودية عند اندلاع الحرب العالمية (63) فقد اسست الاقامة سنة 1915 المدارس الفرنسية ـ اليهودية التي اتخذت نزعة عصرية أكثر علمانية ، وظهرت وكأنها قضت على نفوذ مدارس الرابطة لكنها الحقت بالرابطة سنة 1924، وكان الهدفمن وراء هذا القرار هو بلا شك تفادي اختلال التوازن بين اليهود والمسلمين داخل المجتمع المغربي . الا ان المديرية العامة للتعليم أرادت بذلك أيضا قطع الطريق أمام طموح اليهود المتقدمين في طريق الاندماج التام ، ذلك الاندماج الذي قد يبدأ بتوحيد المدرسة الفرنسية ـ اليهودية مع المدرسة الاوربية .

اما النمط التعليمي المغربي ، فقد قسم رسميا الى ثلاثة محاور تطابق البنية الطبقية التي ميزها ج. هاردي ومجموعته (ب. ريكار ، ل. برينو ، ب. مارتي) : « ينقسم سكان المغرب من الوجهة التي تهمنا الى ثلاث فئات : 1) وجهاء ، أثرياء ، أغنياء المدن وهم موظفون أو تجار ، 2) الكادحون من سكان المدن ، حرفيون ، أصحاب الدكاكين ، أعوان الادارات وأعوان التجار ، 3) قرويون ، وكلهم ، حتى الرؤساء (كذا) يتعاطون للفلاحة . ستكون لدينا

اذن مدارس ابناء الاعيان ، ومدارس حضرية ، ومـدارس قـروية (64) » ونحن في الواقع ، لا نعتبر هذا التقسيم الثلاثي مقنعا ، لانه لا يأخذ بعين الاعتبار الفاصلين الثقافي والاجتماعي اللذين وضعتهما الحماية بين مدرسة الوجهاء والمدارس الشعبية . فمزدوجة الشعب ـ الوجهاء تتخلـل كتابـات ليوطي : من جهة ، هناك جماهير الرعاة والفلاحين والحرفيين وأصحـاب الدكاكين ، وهم يشكلون كتلة « مثابرة ايجابية تكد للكسب » و « ولا تشتغل بالسياسة بل لا تعيرها أي اهتمام (65) . » وتتجلى م نخلال هذه النظـرة المقولبة Stéréotypée الطريقة التي كان البورجوازي الكبير يتصور بها آنذاك البادية الفرنسية التي يسكن بها سكان ضعاف بقدر ما هم طيبون . وفي الطرف المقابل ، هناك « الطبقات العليا » التي كان يتصورها ليوطي أكثر تنوعا ومفارقات .

كانت هناك اذن عدة مدارس للشعب ومدرسة واحدة للاعيان ، وقد عكست الاوليات الانفصال الموجود بين المدينة والبادية ـ مدارس حضرية وأخرى قروية ـ كما تبنت داخل العالم القروي القطيعة التي تفصل بين المناطـق الخاضعة (المحتلة) والمناطق « المتمردة » (السيبة) . وابتداء من سنة 1921 ، اقام ليوطي على تخوم هذه الاخيرة « مدارس مرتجلة » تابعة للشؤون الاهلية ، الا ان هذه المدارس التي اعتبرت مؤقتة في البداية ، أصبحت قارة فيما بعد (66) ، وهيات للمدرسة الفرنسية ـ البربرية . وكانت تعكس تطلع الحماية الى احتواء ورعاية الروح القتالية التي تطبع رجال السيبة ، فالمرمى كان سياسيا . وعلى عكس ذلك ، أقيمت المدرسة القروية على العموم بالقرب من مراكز الاستعمار الفلاحي ، وكان الدور المنوط بها ترتيب توزيع المهام بين المعمرين والاهالي . واذا استثنينا المدارس المرتجلة ، نجد ان مدارس الشعب قد انحصرت في تعليم تطبيقي ونفعي : شيء من العربية الفصحى في المدارس الحضرية ، ومن العربية الدارجة في البادية الناطقة بالبربرية ، ومن الفرنسية العادية ، ودروس الحساب الابتدائي ، وكثير من الرسم مع التركيز على التدريب الاولي ، الحرفي أو الفلاحي حسب الحالات . وكان بامكان تلامذة مدارس الشعب ان يتابعوا فيما بعد تكوينهم بالمدارس الفلاحية في البادية أو بالمدارس المهنية بالمدينة .

اما مدرسة الاعيان فلم تكن مجانية ، كما ان تلاميذها كانوا يختارون من طرف سلطات المراقبة ، ويتلقون « تكوينا عاما من مستوى أعلى (67) » تتوجه شهادة الدروس الابتدائية الاسلامية ، وهي التي تمكن مـن ولـوج الثانويات الاسلامية . وكانت هذه المدرسة تمنح تربية مزدوجـة : فمـادة العربية تلقن تربية ذات أساس ديني وأخلاقي متين ، ومادة الفرنسية توفر دراسة لغة ثقافة أعمق من لغة رؤساء العمل وضباط الصف التـي يتلقاهـا تلامذة مدارس الشعب . واذا كانت مادة التاريخ تدرس هناك ، فان التاهيل

المهني الاولي محذوف ، ومادة الرسم محدودة .

كانت هذه المسافة الاجتماعية ـ الثقافية التي ادخلت أو ابقيت بين الفئات الاجتماعية تتسم بالاصطناع (68) . فقد انبنت ، في الاحياء التقليدية، على فهم سوسيولوجي معكوس (69) ، وكانت تسعى الى الحفاظ على توازن الطبقات أو الفئات التي تم تحديدها بطريقة انطباعية ، والى حصر الاشخاص في وضعيتهم ، والى انتاج مجتمع مراتب أكثر منه مجتمع طبقات : « سيكون على الفلاح الفقير عند تخرجه من المدرسة ، ان يعود الى الارض وعلى ابن العامل في المدينة أن يصير بدوره عاملا ، وبن التاجر تاجرا ، وابن الموظف موظفا . لا شك ان القاعدة ليست صارمة ، ولكنها تعبر عن نزعة معينة : يجب على الطفل من وسط معين أن يتلقى دراسة من شأنها أن تكيفه م عذلك الوسط وتبقيه فيه ، وتجعله قادرا على أن يلعب دوره الاجتماعي مهما بلغت بساطة هذا الدور (70) . » وقد كانت بعض الاستثناءات ، عن طريق المنح تلين من تشدد الميز الاجتماعي ، وقد شكلت تنازلا ازاء الفلسفة التعليمية للجمهورية الثالثة ، كما انها أثارت استياء الاقامة العامة (71) . فقد كانت هذه الاخيرة تباشر اعادة انتاج المجتمع على نحو تكراري أكثر منه تطوري .

2 ـ خلق نخبة مغربية وسيطة بين المستعمرين والحماية

في مذكرته الهامة للثاني من يونيو 1922 ، قسم ليوطي « النخبة المثقفة » الى سبعة أصناف : الضباط ، والقضاة ، والمهندسون، والمحامون، والاطباء ، والتجار ، والاساتذة ، والموظفون . وقد كان يمنع تنامي المهن الحرة في عين المكان ويرجيء الى فترة لاحقة انشاء « مدرسة أهلية » ومدرسة أخرى يعهد اليها بتكوين أساتذة مغاربة مزدوجي الثقافة . وأوكل للقرويين مهمة تكوين القضاة . وبالتالي تركزت مجهودات الاقامة العامة في انتقاء تهييء نخبة عسكرية وتجارية وادارية .

وقد كان قرار انشاء مدرسة « الدار البيضاء » العسكرية بمكناس سنة 1918 من ضمن المبادرات الليوطية التي لم تحظ بتفهم القيادة العسكرية العليا بفرنسا كما لم يتفهمها الضباط الاستعماريون الذين لم ينسوا دور الجيش المخزني في انتفاضة فاس في ابريل 1912 . ذلك ان القرار المذكور شكل النقيض الصارخ للتجربة الجزائرية ـ التونسية حيث كان جل الضباط الاهالي يرتقون داخل صفوف الجيش والبعض منهم فقط يتخرجون من أكاديميات سان ـ ميكسان أو سومير أو سان سير .

لم يكن ليوطي ليسعى الى مكافأة ضباط صف محنكين وتحويلهم الى ضباط ثانويين ، بل كان هدفه هو الاعتراف بمشروعية أبناء «الخيام الكبرى» وامتحان تلك المشروعية وتمتينها عن طريق التهييء العسكري على النمط الارستوقراطي . وقد كان اختيار التلاميذ الضباط يتسم بعناية ضمن « الارستقراطية » القروية : كبار القواد ، وشخصيات من عالم الزوايا ، وذوو

النفوذ من الشرفاء . فبعد تدريب في صفوف الجيش يعاملون أثناءه « على قدم المساواة الرفاقية من طرف الضباط الفرنسيين (72) ، » يصبح أولئك الشبان مؤهلين مبدئيا ليحلوامحل آبائهم في مناصب السلطة . وباختصار ، كان الهدف من تلك التجربة ايجاد جيل ثان من الوجهاء القرويين تلقوا حظا من الثقافة العامة ويقدرون على تحمل قيادة عسكرية وعلى تسيير « اقطاعياتهم » بطريقة أكثر عقلانية (73) . وكان النبلاء الروس واليونكرز البروسيون يشكلون ضمنيا النموذج الامثل لهذه التجربة . ويبدو تأسيس المدرسة الفلاحية الاهلية بالقرب من فاس سنة 1924 كمحاولة مكملة لتحويل طبقة الملاكين الميسورين الى ارستقراطية قروية أقرب الى النمط الانجليزي . ولم يكن على هذه « المدرسة العليا للفلاحة » أن تلعب دور الضيعة ـ المدرسة التي تكون (رؤساء عمال زراعيين) أو (ضباط صف للارض والزراعة) بل كانت مهمتها تأهيل « نخبة فلاحية من مسيري الاستغلاليات (74) .

لقد تمثل التأثير على النخبة التجارية في خلق قسم تجاري بالثانوية الادريسية وقد ارتكز على التلقين الملموس والتطبيقي للاليات (الميكانيزمات) الاوربية في الاقتصاد البضاعي : الضرب على الآلة الكاتبة ، المحاسبات ، تحرير المراسلات التجارية والافادات بالاستلام والفاتورات والكمبيالات وسندات الامر . وكان الهدف مزدوجا : تحديث طرق العمل لدى كبار التجار الفاسيين وتمتين ارتباطاتهم بدور الاستيراد والتصدير الاستعمارية ، اذن العمل على التئام روحي **Occuménisme** تجاري (75) .

وقد فكر ليوطي في تتويج هذا التعليم المتوسط والذي ينجب بورجوازية صغرى كومبرادورية ، بتأسيس شعبة تجارية بمعهد الدراسات العليا المغربية ، تستوحي مناهجها من النموذج الفرنسي في الدراسات التجارية العليا **(H.E.C.)** لكن هذا المشروع لم يتعد نطاق التمنيات .

الا ان خلق هياة من الموظفين السامين المغاربة هو المشروع الذي استقطب أكبر اهتمام من لدن ليوطي اذ انه كان يتحكم في مستقبل الحماية ، لقد تردد ليوطي طويلا ولم يحسم في المشكلة التي طرحت عند تخرج أول فوج من الثانويات سنة 1921 . وقد تم تعيين هذا الفوج بصفة تجريبية : بعضهم « كمحلفين » بالاقامة العامة والمخزن الجديد ، وآخرون « كطلبة مستمعين » بمعهد الدراسات العليا . وفي ماي 1922 ، وضع ليوطي مشروعا يتعلق بخلق شعبة تعليم عال اسلامي بمعهد الدراسات العليا (76) ، وتتضمن تلك الشعبة ثلاث سنوات من الدروس اساسها القانون الاسلامي والقانون الفرنسي مع تكوين مكثف في مواد التاريخ والجغرافية والاقتصاد السياسي . وبعد هذا التكوين الاولي يتابع الطالب تدريبا يدوم سنتين أو ثلاث سنوات بصفته ملحقا باحدى مصالح الجهاز الاداري الاستعماري ، ثم بادارة جهوية (مراقبة مدنية أو بلدية) ، وبعد ذلك يدخل الى الادارة المغربية ككاتب أو

نائب لقائد أو لباشا أو لوزير ، ويتم هذا التعيين اثر اجتياز مبـاراة أو اقتراح من طرف « مجلس للترقية » . ولتفادي مقاطعة المخزن لهؤلاء الموظفين السامين ، فكر ليوطي في تأسيس « مجلس وصاية اسلامي » (ذي طابع استشاري ...) يضمن صلاحية هؤلاء الشبان الذين يمكن ان يتهموا بالتأثر أخلاقيا بعدوى التكوين الفرنسي الذي تلقوه . وفي الواقع لم يطبـق هـذا المشروع الذي كان من شأنه أن يمتحن مدى قدرة الحماية على الانتقال من القول الى الفعل وعلى تجاوزها الذاتي على الامد البعيد . ولقد اعتبر ذلك النوع من التدريب بمعهد الدراسات العليا والذي تصوره ليوطي في فترة 1921 ــ 1922 كآخر حل ممكن للفوج الاول من خريجي الثانويات ، اعتبر بمثابـة السنة الاولى من التعليم العالي الاسلامي . وقد توقفت التجربـة ، وكـان النقص في عدد المرشحين من أسباب ذلك التوقف (77) . لكن جملة من العوامل ساهمت في تعطيل التجربة : والتخوف الذي أبداه المخزن ، ورفض الشبان المغاربة الانصياع لمشروع يقنن بذكاء تعاملهم مع الحماية ، فقد فضل هؤلاء استكمال تكوينهم العام بباريس عن أن يحلوا بعد حين محل رجل الحماية ، وبالتالي ضغطوا بالحاح من أجل الحصول على معادلة شهادة الدروس الثانوية الاسلامية بالباكلوريا الفرنسية .

لقد اجتمعت في المدرسة التي اقمتها الحماية مقاصد متباينة :

1 ــ فهي من حيث هدفها البيداغوجي ، تذكر بالمعهد القديم بأروبا . فالثقافة الاسلامية تحتل بالثانويات المكانة التي كانت تحتلها « الانسيات » في ثانويات الجزويت ، ويمكن القول ان المهمة كانت خلق الانسان المسلم المستقيم . وكان نشر أفكار القرن المستنيرة (أي الثقافة الاوربية) يتـم بطريقة فوقية وينحصر في النخبة . ومن هذا المنظار ، تذكر مدرسة الحماية بالاستبداد المستنير **Déspotisme éclairé** فقد كانت الثانويات الاسلامية بمثابة دور التربية بالمغرب ، ومعهد الدراسات العليا جماعته المثقفة ، و « الدار البيضاء » أكاديميته العسكرية . وكان المدرسون الفرنسيون بالمغرب بمثابة المربين والمكونين الفرنسيين ببروسيا أو روسيا في النصف الثاني من القرن الثامن عشر : فهم يعلمون لغة ، ويلقنون مهارة تقنية دون أن يكونـوا مبشريـن .

2 ــ ومن حيث وظيفتها الموضوعية ، توحي مدرسة الحماية بمدرسة وجهاء فرنسا في منتصف القرن التاسع عشر . فهي لم تنشأ لتعمم ، وهي تهدف الى ابقاء كل في وضعيته . نحن أمام مدرسة طبقية لا تلجأ الى البلاغة لاخفاء هويتهـا .

3 ــ وأخيرا من حيث تصورها الطوباوي ، يمكن نعتها بالمستقبلية لان مرماها البعيد هو خلق طليعة وسيطةبين المستعمرين والمستعمرين . فهي ان صح التعبير ، مدرسة كمبرادورية .

لقد تارجحت مدرسة الحماية الليوطية اذن بين المفارقة التاريخية ، والمعاصرة والمستقبل . لذلك كان على النخبة ـ التي خلقتها تلك المدرسة أو ساعدتها على الاستمرار ـ ان تعيش تمزقا بين نموذجين مثاليين متباعدين: الانسان المسلم المستقيم ، والبورجوازي الكمبرادوري . ومن ثم يمكن فهم الدوار والقلق اللذين أصابا تلك النخبة ، لانه كان عليها ان تلعب دورين متناقضين اشد التناقض .

لكن هذه المدرسة ، رغم ما قيل عنها ، لم تكن فشلا بالنسبة للامبريالية الفرنسية ، فقد هيأت كما يجب النخبة البورجوازية ـ الحضرية والقروية ـ والعسكرية ، وهي التي تفاوضت حول الاستقلال ، وورثت تركة الحماية .

ان المؤرخ الاجنبي بالمغرب ليشعر بالارتياح المعنوي حين يعاين هذه الاستمرارية بين المغرب الاستعماري والمغرب المعاصر ، والتي شكلت المدرسة الاوربية اداتها الفعالة . واذا قام بتجربة الضيافة المغربية ، يمكنه ان يتالم للانفصال الموجود بين الشعب والنخبة ، ذلك الانفصال الذي ساهم فيه تاسيس تلك المدرسة خلال العشرينات .

نقل النص من الفرنسية : **وحيد الرحماني**

الهوامش :

* نشر المقال بـ « دفاتر التاريخ » وهي مجلة تصدرها جامعة ليون 2

1 ـ اعتمد هذا المقال اساسا على تحليل التعاليم التي كانت تصدرها الاقامة العامة بشان التعليم
(Archives de la Guerre, Vincennes ; Maroc, série C.S.T.M.)
والبرامج والتوجيهات التربوية :
(Bull. Off. du Protectorat et Bull. de l'Enseignement Public au Maroc) :
والكتابات المخصصة لهذا الموضوع في تلك الفترة :
(Bull. du Comité de l'Afrique Françaíse)
(Renseignement Coloniaux, Hesperis)
وتوجد معلومات مفيدة وملاحظات هامة احيانا في جل الكتب التي خصصت لدراسة المغرب المعاصر ، والتي ستقع الاشارة لها خلال هذا المقال . وليس هناك سوى كتابين حسب ما نعلم تعرضا للمسالة بشكل منهجي : اطروحة دكتوراه القانون لـ
(R. GAUDEFROY DENOMBYNES) :
(L'œuvre française en matière d'enseignement au Maroc. Paris, P. Geuthner, 1928)
حيث اكتفى المؤلف بضم مجموعة هامة من الوثائق راجعها بمديرية المعارف العامة بالمغرب ، رغم انه احيانا نقلها دون التصريح بذلك . ثم اطروحة :
L. PAYE :
(Enseignement et société musulmane, introduction et évolution de l'Enseignement moderne au Maroc, 1957).
ولم نستطع مزاجعتها لكونها لم تنشر للاسف بعد

2 G. HARDY Bull. off. de l'Enseignement Public au Maroc N° 25 novembre 1920. p. 454.

3 G. HARDY : L'éducation au Maroc (Revue de Paris 15.4.1921 p. 774)

4 ـ حول هذا البحث عن « سياسة اهلية » جديدة ، انظر :
Ch. R. AGERON : Les Algériens musulmans et la France 1871-1919) T. II p. 989 - 1002.

LYAUTEY : Note sur l'enseignement mixte, franco-arabe secondaire et supérieur, le 2.6.1922 p. 3. 5

LYAUTEY : Examen de conscience au sujet de l'enseignement musulman, Casablanca, le 11.6.1922. 6

7 ـ رسالة ليوطي الى الكاتب العام لـ 1920 / 11 / 18
Comité d'action franco-musulmane, Rabat 18.11.1920
تزامن ايجابي : فهذه الحادثة متناظرة حسب التسلسل الزمني مع « مذكرة الانعطاف » الشهيرة حيث تحدث ليوطي بتعاطف عن الشباب المغربي الجديد الذي كان يثبت ذاته كما ان ليوطي سجل ضرورة ماسة لاشراك هذا الشباب في سياسة الحماية .

LYAUTEY : « Paroles d'Action » Allocution du 9.10.1916 aux chefs indigènes page 195. 8

LYAUTEY : « Examen de Conscience » déjà cité. 9

HARDY : Article déjà cité p. 779. 10

D.G.I.P., Historique (1912-1930), 1931, p. 60. 11

12 ـ ان هذه المعادلة بين ظهور برجوازية مغتربة وبروز وعي وطني بالمعنى المعاصر للكلمة قد اقيمت بحذاقة من طرف هـ. كابار بمصر ، وهو كاتب قديم بالمخزن كان في تلك الفترة تنصلا بالقاهرة ، يخبر ليوطي ويدفع من بعيد الى تعريف مدرسة تبتعد عن النموذج الاوربــي .

Lettre inédite de Lyautey à D. Halévy, Thorey, 26.1.1929 13

Correspondance inédite de Lyautey avec A. Siegfried, 1932 14

D.G.I.P., Historique déjà cité p. 245-247. 15

P. MARTY. Le Collège Musulman Moulay Idriss (Supplément à l'Afrique française, renseignement coloniaux n° 1, 1925) 16

Cf. B.O. du Protectorat n° 416 du 12 Octobre 1920 p. 17 - 31 - 1738. 17

18 ـ في الواقع كان هذا المجهود الذي بذل لغربلة وتصفية الثقافة الفرنسية مجهودا ذا نتائج وهمية تماما . ذلك ان مسرحية « تارتوف » لـ موليير اصبحت سلاحا ضد الطرقيــة وبصورة خاصة ضد عبد الحي الكتاني .

P. MARTY : La nouvelle Jeunesse intellectuelle au Maroc (Renseignement coloniaux, 1925, n° 5, p. 135). 19

Idem, p. 144. 20

Note n° 159, C.L. Rabat, 24.5.1922. 21

Circulaire du 30 août 1920 sur l'application de nouveaux programmes de l'enseignement primaire. Cf. Bull. de l'enseignement du Protectorat au Maroc, n° 24. 22

Gazette des tribunaux au Maroc, 4.12.1924. 23

24 ـ ان مفهوم الفرنسية البسيطة سيعرف رواجا حتى بعد الاستعمار ، وسيطبع دائما تجارب محاربة الامية بين العمال الاجانب بفرنسا . فبدعوى الاهتمام بالاشيــاء الملموســة والمعاشة يوميا تسقط هذه التجارب بسرعة في التصورات الادماجية .

G. HARDY : article cité p. 776. 25

P. MARTY : L'enseignement primaire et professionnel des indigènes à Fès (Renseignements coloniaux, 1925, n° 3 p. 74). 26

27 ـ حول مساندة الفاسيين المتحفظة لمبادرات الحماية انظر :
J. BERQUE : « Le Maghreb entre deux guerres », 1962, p. 172-173.

Cf. : J. CAGNE : Les origines du mouvement Jeune Marocain (Bulletin de la Sté d'Hist. du Maroc n° 1, 1968 p. 8 à 17) 28

29 ـ وبشكل خاص في الكلمة الباهرة التي القاها في المؤتمر الاول لمعهد الدراسات العليا بالرباط يوم 26 ـ 5 ـ 1921 « نحن لا نعرف بعد بما فيه الكفاية ما تخبئه البيوتات القديمة بفاس والرباط ومراكش من رجال يحولون تلك البيوتات الى ملاجيء للقراءة والتفكير

والبحث . اني اكتشف منهم في كل خطوة عددا جديدا شغوفين بخزاناتهم متفتحين على كل ما يجري بالعالم يرغبون بحرارة ان يروا بلادهم تساهم في حركة الفكر » .

30 ـ نتبع هنا تحليل عبد الله العروي الذي لا يعرف التقليد كنموذج ساكن منغلق بـل كـ « ايديولوجية النخبة في فترة الافق المسدود » (في

(La crise des intellectuels arabes, 1974, p. 58

31 ـ ب. مارتي : المقالة السابقة حول التعليم بفاس ، ص 76 ، يغتبط « للاشعاع الضخم الذي احدثه مجرد الاحتكاك بنا في التوجيه التقليدي للكتاب القرءاني » .

32 ـ توجد ترجمة العريضة التي قدمت بهذا الشأن في :

Renseignements coloniaux n° 11, 1924
p. 349

33 Note d'ensemble n° 2043 sur la situation politique et militaire du Maroc au 20.12.1924.

34 ـ يقطع النظر عن اليهود المغاربة الذين تنتمي اشكالية تعليمهم الى حيز آخر . ولا نملك حول تعليم اليهود سوى مصادر من الدرجة الثانية انظر مثلا

La thèse de R. GAUDEFROY
DEMOMBYNES : L'œuvre française en matière d'enseignement au Maroc, 1928.

حيث تجد عرضا مفصلا حول التعليم اليهودي ص 179 ـ 210 ، توجهه رغبة خفية في التشهير بـ « الخطر اليهودي » .

35 ـ حول تاثير الاجتذاب الذي تحدثه المدرسة كمؤسسة للمساعدة عمومية يروي احد مفتشي التعليم الابتدائي زار المغرب في مهمة هذه الحادثة : « لقد وصلت الى مدرسة تمارة في نفس اليوم الذي كان فيه احد التلاميذ ، طويل القامة يمكن ان يبلغ 15 سنة من العمر ، قد باع أول محصول له ، اي شيء من الجلبان مكنه من ربح 3 أو 4 فرنكات . فسالته هل كان مسرورا وكان وجهه يعبر عن ذلك بما فيه الكفاية : لم يكن فرحا فقط بل كان مبتهجا . وكان رفاقه ينظرون بغبطة غير مكتومة فهمس المعلم الي : « فـي الاسبوع المقبل سيكون لدي 25 تلميذا »

P. GOUVERNEC, l'enseignement public au Maroc (Revue Pédagogique, etc. 1917, p. 335).

36 ـ ان هذه الفقرة تعتمد على تلخيص التآليف المشار اليها في هذا المقال وعلى الكتاب الجماعي « نهضة المغرب » الذي الف بايعاز من الاقامة العامة سنة 1922 وهو خيـر تجسيد لهذه اللحظة السعيدة المتفائلة من حياة الحماية المنتصرة .

37 P. MARTY : La politique berbère du Protectorat (Renseignement coloniaux N° 7 bis, 1925, p. 374).

38 P. MARTY : L'université de qaraouiyine (Renseignements coloniaux 1924, n° 11, p. 336)

39 A. BEL : A propos de l'enseignement des indigènes à Fès (Renseignements coloniaux n° 5, 1925, p. 147-148)

40 ـ « اعتقد انه لا يجب التقدم في نشر التعليم العصري باللغة العربية . لقد تقدمت شيئا ما فيما يتعلق بهذه النقطة منذ مغادرتي للمغرب وخاصة منذ احتكاكي بالشرقيين ، وبالنظر الى بعض المساويء السياسية لبعض المناهج » رسالة

(Lettre de H. Gaillard à Lyautey, Paris 20.1.1920).

41 G. HARDY : Le Maréchal Lyautey et l'enseignement. (Bulletin du Comité de l'Afrique française, août 1934, p. 464)

42 Programme déjà cité sur l'enseignement secondaire musulman p. 1731.

43 Note du 2 juin 1922.

44 ـ التاكيد من جانبنا .

Article déjà cité sur les collèges musulmans, p. 4

45 ـ « انهم يستمعون ، يحكمون ، ينتقلون من العربية الى الفرنسية ومن الرياضيات الـى المختبر ، ويطرحون هم أنفسهم الاسئلة التي يجيب عنها التلميذ وهو يقبل نقدهم او كتفهم طبقا لما تقتضيه العادة .

(P. MARTY, idem p. 10)

46 ـ استثني هنا خطاب الافتتاح الذي القاه محمد الحجوى ، النائب في التعليم .

47 ـ ومنهم مولاي عبد الرحمان بن زيدان ، استاذ العربية بالمدرسة العسكرية (مكناس) ، وقد شارك بتدخل ملحوظ حول المؤرخين العرب .

48 ـ « اجتمع في هذه القاعة كل مثقفي الرباط وسلا »
(Hesperis, 1924, t. IV, p 449)

49 ـ وقد خلف هذا التواصل لدى الفرنسيين الذين عاشوه ذكريات لا تنسى ، انظر الرواية الشفوية المؤثرة بحرارتها ووفائها التي ادلى بها الفقيد شارل سلفرانك وهو من الوجوه المرموقة التي عرفتها الثانوية الادريسية .

50 ـ يجب التاكيد على الطابع العابر لهذه الحركة ، فهي لم تثبت امام حرب الريف ومغادرة ليوطي للمغرب . وقد حذف المؤتمر الخامس لمعهد الدراسات العليا ـ وكان مركزا حول المسالة الريفية ـ مشاركة المغاربة . واذا كانت هذه المشاركة قد عادت فيما بعد ، فانها سقطت في الصورية خلال المؤتمرات اللاحقة .

51 Note de G. Palewski à Lyautey, Rabat, 30.11.1924

52 ـ ان هذه الصعوبة التي كانت تعرقل امكانية حوار حقيقي (حوار يخلو على الاقل من الخلفيات) تبين الى اي حد كان الظرف الاستعماري يفشل مسبقا كل لقاء ، وان تم بين اشخاص يجمع بينهم الوضع الطبقي . وفي غالب الاحيان كان « شقاء الضمير » جزاء ذوي النيات الحسنة . اما العلاقة المتوازنة ، والحوار ، فلم يكن بالامكان انجازهما الا في باريس ، في جو « الحي اللاتيني » لان الاتصال هناك بعيد عن اطار الاضطهاد الذي يفسد الحوار في المغرب .

53 Circulaire du « coup de barre », 18.11.1920. Lyautey l'Africain, t. IV, p. 36

54 ـ نلاحظ هنا أن التخوف من تشويه شخصية المستعمر من طرف مدرسة غير مطابقة لوسطه الثقافي يلتقي مع التطلع الى الفعالية السياسية . ذلك أن النخبة المستاصلة نخبة لا تتمتع بنفوذ على الناس الذين تراقبهم أو تؤثر فيهم .

55 ـ حول بزوغ المدرسة الفرنسية ـ البربرية واهدافها ، انظر
Ch-R. AGERON dans politiques coloniales au Maghreb, 1972, p. 124-126

56 ـ كان الكلام الرسمي يطمس الهدف الرامي الى ابعاد البرابرة عن الاسلام . فقد كانت الوثائق الرسمية تتكلم عن المدرسة الاسلامية القروية في المناطق البربرية
(D.G.I.P., Historique, déjà cité, p. 57)

57 ـ 107 تلاميذ في 1924 ـ 1925 ، مقابل 236 في 1921 ـ 1922 .

58 ـ 188 تلميذا في 1912 ـ 1913 ، 637 في 1924 ـ 1925 ، اي 8 ٪ من مجموع الاطفال اليهود المتمدرسين .

59 ـ و من ثم شبه التطابق بين اعداد اليهود في الابتدائي الاوربي (637 في 1924 ـ 1925) والثانوي (400) .

60 ـ « ... يجب أن يعود لهم الدور الاساسي في الادارة واقتصاد البلاد ، وذلك بسبب امتياز الاحتلال، وقانون الاستحقاق. فهم القادة والاطر الملائمة لكل العمليات التي تجري هنا ...»
(G. HARDY, art. cité de la Revue de Paris, p. 785)

61 ـ « كتلة ... من ناس طيبين في وسط متواضع ، عمال البناء وعمال زراعيين ، واصحاب الدكاكين الصغيرة ، وهم اناس يكونون كثيرا ، يعملون لياكلوا ، ويرون أن الوطن يوجد حيث لا يكون الخبز اليومي مجرد اسطورة » .
(G. HARDY, idem., p. 784).

62 ـ نجد نفس الفشل بالنسبة للمدرسة الصناعية والتجارية بالدار البيضاء ، حيث سجل سنة 1925 ، 34 يهوديا مغربيا و ... 4 مغاربة مسلمون ضمن مجموع 312 تلميذا .

63 ـ كانت الرابطة تستخدم في اوربا جل المعلمين الذين تختارهم من فرنسا والجزائر .

64 Plans d'études et programmes de l'enseignement des Indigènes. Bull. off. de l'Enseignement public au Maroc, n° 24, sept. 1920

65 Note d'ensemble déjà citée du 21.12.1924.

66 ـ في سنة 1925 ، كانت الاقامة العامة تصر على منع تحويلها الى مدارس . انظر :

Notes de G. HARDY : « Quelques remarques au sujet des écoles de Fortune », 9-2-1925.

Conférence de G. LOTH le 30.10.1915 dans Exposition Franco-Marocaine de Casablanca, t. I, p. 249. 67

68 ـ في نفس المضمار ، كان التمييز يقام بين مدارس البنات ومدارس بنات الاعيان .

69 ـ اشار جاك بيرك ، في دراسته لاحياء المدينة التقليدية ، الى « تركيب يضع اشخاصا من اصول مختلفة في نظام من الانشطة في اطار تعاقب ثلاثي : الحرف ، والتجارة ، والدراسة . فتكون العائلة حضورية بقدر ما تكون ممثلة في انشطة المدينة الثلاث » .

(Maghreb, Histoire et Sociétés, 1974, p. 129).

P. MARTY, L'enseignement primaire et professionnel des Indigènes à Fez (Renseignements coloniaux, n° 3, 1925, p. 76). 70

71 ـ « ... يجب ان لا يضمن التعليم الثانوي والعالي الا لذوى امتياز النسب وليس لاصحاب امتياز الذكاء » .

(Note déjà citée de G. PALEWSKI)

LYAUTEY, note 328 G.-L. Debouchés à assurer aux Elèves Officiers de Meknès. Fez, le 20.5.1922. 72

L'Ecole Militaire d'Elèves Officiers marocains de Meknès (Bull. du Comité de l'Afrique française, avril, 1921, p. 107-110) 73

74 ـ محضر مجلس السياسة الاهلية بتاريخ 23 يناير 1923 . لم تنل المدرسة الاقبال المنتظر فتوقفت التجربة سنة 1923 حسب

R. GAUDEFROY-DEMOMBYNES (ouvrage cité, p. 115)

75 ـ حسب ب. مارتي ، في المقال الذي سبق ذكره حول الثانوية الادريسية (ص. 9) : « ... كل سنة كان عشرة تلاميذ ينفصلون عن الدراسة ، تستقطبهم الابناك ، والصيدليات ، والمطاحن ، ودور التجارة ، والادارات العمومية ، وحتى التجار من الاهالي الذين يضطرهم اتساع اعمالهم مع فرنسا الى التزود بكاتب ـ محاسب ـ مترجم شاب . »

Cf. la note du 2 Juin 1922, p. 5 à 13

77 ـ حصل ثلاثة مغاربة على شهادة الدروس الثانوية الاسلامية سنتي 1921 و 1922 ، واربعة في 1923 ، وخمسة في 1924 .

أحمد فؤاد نجم : الشاعر والشعب

محمـد ابـزيـكـا

انسجاما مع قناعتنا في دفع البحث العلمي بالمغرب نحو مراقي التجذر ، نشرنا دراسة جامعية في السابق حول « ناس الغيوان » (الاعداد 5 / 6 / 7) ، وننشر اليوم دراسة لمحمد بزيكا ، كان قد تقدم بها ، في كلية الآداب بالرباط ، لنيل الاجازة في الادب العربي ، حول « تجربة أحمد فؤاد نجم » تحت اشراف الاستاذ أحمد المعداوي . هذه الدراسة ليست الا مقدمة لما يمكن أن يصل اليه اجتهاد الباحث ، ومع ذلك نقدمها كاملة ، حتى نعطي امكانية الاطلاع على ما يبذله طلبة كلية الآداب لتدعيم ثقافتنا الوطنية التي هي بالتاكيد جزء من ثقافتنا العربية ، بالاضافة الى ذلك نعتبر نشر مثل هذه الدراسة تضامنا رمزيا مع الشاعر المناضل احمد فؤاد نجم ، الذي يغني لمستقبلنا القادم من الماء الى الماء .

« المجلـة »

1 ـ الاطـار التـاريخـي للتجـربـة

كان حلول هزيمة 67 بمثابة تعرية عميقة للبنية الاجتماعية للوطن العربي عموما ، والامة المصرية خصوصا ، وقد اسفرت هذه التعرية عن تجريد كثير من القيم المفتعلة والعلاقات المصطنعة من اقنعتها ، لتضعها وجها لوجه امام الحكم التاريخي في قفص الاتهام ولتتندر على الشعارات التي كانت تشكل عقد قران بين الحاكمين والمحكومين ، ولا يشك احد ان المحكومين هم اكثر الطرفين فجاعة بالنكسة التي كشفت بشاعة واقع كانوا مسخرين لبنائه وتكريسه باندفاعية الايمان وغفلة الثقة .

كان حتميا اذن ان تنهار قيم على الصعيد الاجتماعي والاقتصـادي والسياسي والفكري ، لتحل محلها قيم أخرى ، ولتتهيأ هذه القيم الجديدة للانتصاب على ركام الماضي / الحاضر المرفوض ..

وسنحاول في بداية هذا البحث رصد تأثير الهزيمة على الجانب الفكري، لمعرفة مدى نجاحها في زلزلة هذا القطاع لتقويض قيم وتأسيس قيم أخرى . ولنأخذ من الجانب الفكري بعده الفني ، ايمانا منا بأن الفن يرتبط بالواقع ارتباطا جدليا ، يصارع هذا الواقع فيعكسه ويخلقه ، يؤثر فيه ويتأثر به .

وقبل أن نتصدى لتناول أحد أبعاد الفن الذي هو موضوعنا هنا يجدر بنا ان نلتفت التفاتة عابرة الى الجوانب الفنية الاخرى التي تأثرت بالهزيمة، لنهيء مناخا ملائما لدراسة تجربة أحمد فؤاد نجم التي تدخل في صنف الشعر العامي . وسنقتصر من بين هذه الفنون على المسرح والقصة القصيرة والشعر .

ا) لقد كان المسرح من بين الفنون الادبية التي تأثرت بالهزيمة . وكان التاثير واضحا في ابداعات سعد الله ونوس ، وصلاح عبد الصبور ، ويوسف ادريس ، وسعد الدين وهبة ، والفريد فرج ، وعلي سالم ، ومحمد دياب ...

فسعد الله ونوس استجاب لمفعول النكسة بمسرحيته الجريئة « حفلة سمر من أجل 5 حزيران » حيث فضح الواقع الخالق للنكسة ، وعرى العلاقات التي تنتظم جيل النكسة ، وأثار الجمهور المصدوم . اما صلاح عبد الصبور فقد استجاب بمسرحية « الاميرة تنتظر » ليرفض واقعا مهزوزا ، ويطرح بديلا للعلاقات السائدة المفروضة . أما يوسف ادريس فتتمخض معاناته عن مجابهة متحفظة يتخذها وسيلة للادلاء برأيه في الصراع القائم حول السلطة ، ولتصوير استلاب الانسان العربي ، ولاعطاء القضية بعدا تجريديا في مسرحية « الفرافير » (1) .

واذا اكتفينا بهذه النماذج الثلاثة لابراز التغيير الذي مست به النكسة المسرح في مضمونه ، فاننا لا بد ان نلتفت الى التغيير الموازي الذي عرفته الصياغة الدرامية للمسرحية العربية .. فقد أفسحت النكسة المجال لظهور المسرح الطلائعي بقوة في وجه المسرح الكلاسيكي ، وسمحت كذلك بدخول تجارب فنية في المسرح تصدم الذوق المسرحي المألوف : فصلاح عبد الصبور مثلا قدم لجمهوره تجربة « برانديللو » (التمثيل داخل التمثيل) في مسرحية « الاميرة تنتظر » . ويوسف ادريس « يحطم الجدار الرابع » ليشرك الجمهور في تركيب النص المسرحي في « الفرافير » . بينما يجمع سعد الله ونوس بين التجربتين في « حفلة سمر من أجل 5 حزيران » ليطرح اختياره ورؤيته الايديولوجية عبر تجربته .

ب) في مجال القصة القصيرة التي تعتبر الوجه الادبي المرشح للسيادة على حساب الرواية نجد الاتجاه التجريدي يطفو فوق الاتجاهات السابقة كالتعبيرية والسوريالية والواقعية الكلاسيكية والاشتراكية ، ويمتاز هذا التجريد بأنه « واقعي بخطوط كثيفة وتكوينات قريبة من الذاكرة الواعية » (2) حيث تتعايش العناصر الذاتية والعناصر الواقعية الخارجية ، وتطغى

الشخصية المتوحدة التي « تصل الى ربط العلاقة بالآخرين دون التحاور معهم ، وتقلق المتلقي باسئلة ميتافيزيقية حول الزمن الغول الاسطوري الذي يبتلع أبناءه دون رحمة ، وتحدث عن السلطة والقانون كأساطير مكتملة تهيمن بكيفية سحرية على الحياة المصرية اليومية » (3) ، فهذا الاتجاه اذن يتخذه أصحابه منهجا فنيا لمشاركة الجمهور في المأزق التاريخي الذي يتنفس فيه بعد النكسة . ويبرز هذا الاتجاه عند قصاصين شباب امثال ابراهيم اصلان ، ويحيى عبد الله ، وعبد الحكيم قاسم ، وجمال الغيطاني ، وابراهيم منصور ، ومحمد ابراهيم مبروك ، ومحمد حافظ رجب ... (4) وكلهم يستلهمون الواقع المر في تحديد مسارات انتاجاتهم ، ويتخذون من ظلاله ، ظلال النكسة ، أصباغا وأليافا لتشكيل تجاربهم ، وقد نجح هذا التيار في جرف بعض رواد القصة الذين اسكتتهم النكسة ، مثل نجيب محفوظ الذي « تشبع برائحة المناخ الجديد فواكب هذه التجارب المتطورة » (5) .

ج) ـ اما في حقل الشعر الذي يمثل مركز الثقل في الادب العربي ، ومحور الاهتمامات الابداعية ، والواجهة الاكثر استعراضا لفعاليتنا الثقافية وحضورنا الفكري ، فان مفعول النكسة يبدو صارخا . فاذا كانت نكبة 48 هي التي أفرزت الشعر الحر وفرضته ، فان نكبة 67 قد زلزلت هذا الشعر نفسه لتقوض بناءات قائمة ، وتتيح الفرصة لبروز بناءات كان محكوما عليها من قبل ان تظل مغمورة في ركام التراث الشعري الذي اسسه الرواد وفرضوا تصاميمه على كل المحاولات البنائية التي تتلمس طريقها للبروز والانتصاب ، فماذا حدث في الشعر ؟

هذا السؤال سيضطرنا الى ان نشطر الاجابة شطرين : الشعر الفصيح، والشعر العامي ..

ففي الشعر الفصيح صدمت النكسة جيلا نشيطا في الميدان ، هو جيل الستينات ومن خلفه جيل الخمسينات ، أو بعبارة أخرى « جيل الثورة » الذي نظر اليه النظام القائم باسم الثورة والاشتراكية كوليده الشرعي ، فتعهده بنوع من الرعاية والتشجيع والتوجيه الذي يصل الى حد التدجين ليحمي به وجوده ومكتسباته . وغير خاف ان الصراع القائم قبل الثورة حول التجربة الفنية الجديدة لم ينته بمجيء الثورة ، وانما استمر ولو بشكل اقل حدة ليعبر عن « استمرارية » وجود انصار الشعر الخليلي واحلاف الشعر الحر على المستوى الفني ، وليعكس الصراع الايديولوجي المختفي وراء ذلك باعتراف الحساني حسن عبد الله ، لان أصحاب الشعر الحر كما يعترف « يفهمون القومية العربية حق الفهم ، وهم انصار الاشتراكية ضد أعدائها الرجعيين ، وينبغي التماس العذر لهم في التقلب الفكري والسياسي ، لانهم في الاصل مخلصون » (6) .

وتضع هذه القولة بين أيدينا معطيين :

(I) — ان هناك علاقة بين الشعر الحر كحركة فنية فكرية ، وبين الهزيمة كحدث اجتماعي ، وهي علاقة جدلية مفسرة في المقال .

(2) — ان حركة الشعر الحر قبل الهزيمة لم تستطع ارساء قيم سياسية وفكرية ثابتة نهائية ، وهي بالتالي « لم ترس قيما شعرية قارة » (7) ، اما لغموض الرؤيا المستقبلية ، واما لوجود رقابة سلطوية أو رقابة ذاتية .

على أي ، فان الهزيمة قد كشفت القناع عن « الحقيقة » السياسية الاجتماعية التي يحوم حولها النشاط الشعري ، وأحدثت فراغا مهولا في الادب المصري الذي أحس بفقدان غاية وجوده (8) . ومن أحد مظاهر هذا الفراغ صمت جيل الخمسينات وكفه عن العطاء ، « اذ لم يجد ما يقوله ، وامامه الكثير مما قال كان وهما ، فرثى الجيل عمره بالصمت » (9) ، وانهار الجيل الآخر انهيارا عصبيا وهو جيل الستينات الذي حرك الثورة الادبية كتابة وسلوكا ، وهو جيل الوجودية المتمردة على القدرية والركود .

غير ان الصمت الذي خلفته الهزيمة لم يكن ليطول ، بل ان حيزا كبيرا من هذا الصمت قد خصص لنقد ذاتي تمخض عن امتصاص كثير من مخلفات الهزيمة وسلبياتها ، فخلق مثقف جديد يجسم وجوده ذلك الجدل الذي عرفته الساحة الادبية قبل الهزيمة ، والذي يدور حول الثقافة التقدمية والثقافة المحافظة أو الرجعية ، هذا المثقف الجديد هو « المثقف الثوري » ، وهو في حقل الشعر « شاعر ثوري » يتجاوز الثورة بمفهومها السطحي الانقلابي ، ويستلهم من الثورة الحقيقية بمفهومها التجذيري أسس تجربته ومواد ابداعه، ويمارس الشعر كفن يستمد قوته من نفسه ، كفن يعبر باستمرار عن رؤية جديدة للحياة وللانسان من خلال التحولات التاريخية للواقع الاجتماعي ، « لان الفن الذي يعجز عن هذه الرؤية الجديدة لا يفقد مضمونه الانساني التقدمي فحسب ، وانما يصبح عائقا في وجه التقدم ، والشعر العظيم كان دائما ثورة مستمرة تستمد أصالتها وقوتها من ثورة الانسان على شروطه للراهنة باتجاه شروط أكثر انسانية » (I0) . وينحدرج في هذا التيار محمد عفيفي مطر وأمل دنقل في مصر . فعفيفي مطر « انحنى الى المونولوجات الطويلة حيث تختلط الازمنة في مجال درامي وقوة تسفه وتفضح القمع بكل أشكاله ، فهو لا يحكي وانما يثير » (II) .

اما أمل دنقل « فيجمع بين استفادته من التراث وحواره مع الحاضر، انه يتلاعب مع الظاهر الذي يصل الى فضحه ، ويسمح له بنزع قشرته وبلوغ الجوهري فيه ، وهذا ما جعله شاعر الرفض والقطيعة ، قطيعة الخدام الذين يحتضنون العفونة في هذا العالم ، وهو لا يقترح علينا عالما بديلا وانما يدفعنا لنرى بوضوح الكفاح الذي يجب أن نخوضه ضد العدو الداخلي والخارجي » (I2) .

الاغنية والشعـر العـامـي :

لا جدال في ارتباط الاغنية العربية بالشعر العربي منذ نشأة هذا الشعر ، ويقوم هذا الارتباط على علاقة تكافؤية : فمن جهة ، تأخذ الاغنية مادتها الخام ــ اللغة ــ من الشعر . ومن جهة أخرى يبدع كثير من الشعراء أو المتشاعرين شعرهم ليغنى .

ويمكن تصنيف الاغاني التي كانت مستهلكة في مصر قبل النكسة ، من حيث المضامين ، الى نمطين :

(1) ــ الاغاني الموجهة لتزكية النظام وعضده ، وهي ان جاز وصفها بالاغاني الملتزمة ، تتشبب بالثورة والاشتراكية ، ويضطلع بعضها بتثبيت ديكتاتورية الحاكم باعتبارها « ديكتاتورية عادلة » مثل أغنية :

ناصر يا حرية / ناصر يا وطنية / يا روح الامة العربية / يا ناصر .

ويضطلع البعض الآخر بالدعاية لهذا النظام عبر الالتزام بالقضايا المصيرية واختيارات جماهيرها ، كقضية فلسطين ، وبناء المجتمع الديموقراطي الاشتراكي . ويمثل صلاح جاهين أحد أصواتها المدوية التي تنتشر عبر حنجرة عبد الحليم حافظ ، وكانت آخر هذه التشبيبات أغنية :

راجعين كما رجع الصباح / من بعد ليلة مظلمة (15)

(2) ــ الاغاني المنطلقة التي تدور حول العواطف الرخيصة وتكرر نفسها معتمدة على دغدغة العواطف وتمييع العلاقات الانسانية . ويؤدي هذه المهمة أغلبية ساحقة من المغنين والمغنيات ، سواء كانوا « نجوما » أو « كواكب » .

في هذا المجال ، مجال الاغنية ، الكلمة الملحنة المنطوقة المسموعة ، يتعذر التقرير بأن النكسة قد أثرت نفس التأثير الذي لمسناه في الفنون السابقة ، بل يسوغ الاقرار ان هذه الاغنية التي ساهمت قبل النكسة في تخدير الجمهور العربي وتهميشه وصرفه عن مواجهة قضاياه المطروحة بتيقظ ، هي نفس الاغنية التي انتصبت تزعق غداة النكسة من أجل :

ــ ملء الفراغ الذي خلفته النكسة على الصعيد الادبي ، وهو فراغ رهيب لا يحتمله النظام الذي يشعر بتوجه أصابع الاتهام نحوه .

ــ المساهمة في تخفيف الصدمة النفسية التي أصابت الامة تحت شعار « الفن في خدمة المعركة » .

وقد سخرت السلطات الحاكمة جميع الامكانيات لهذه الاغنية التي شكلت نوعا من « التسامي » على الواقع المريض ، وربما من هذا المعطى ينطلق كمال النجمي ليستنتج ان الكوارث الماحقة التي نزلت بالامة العربية لم تستطع ان تغير اتجاه الاغنية العربية (16) .

وباستثناء فريد الاطرش الذي غنى بعد النكسة مباشرة انشودة قومية « المارد العربي » ونذر ان لا يغني للحب الا بعد ان ينتصر العرب ،

ــ ولم يلتزم بنذره ، اذ غنى بعد صمت لم يحتمله أغنية تشكل امتدادا لاغانيه قبل النكسة ، وهي اغنية « عش أنت » ــ باستثناء فريد نجد الباقي من خدام الاغنية يتمسك بالخط الذي رسمه له الحرص على العيش وتوجيه النظام من الخلف .

ــ فقد غنت أم كلثوم بعد النكسة ببضعة شهور « رائعتيها » : « الف ليلة وليلة » و « هذه ليلتي » . وغنت شريفة فاضل في نفس الفترة « الشيخ مسعود » ، وغنى عبد الحليم حافظ « زي الهوى » و « موعود » وغنت ليلى نظمي « حرام أنساك » .. وكلها أغاني تعبر عن « ارتباط ! » هؤلاء «الفنانين» بواقعهم الذي يحتضنهم .

الشعر العامي :

واذا كان الشعر يرتبط بالاغنية كما أشير الى ذلك في فقرة سابقة ، فان الشعر العامي هو أكثر الاتجاهين ــ الفصيح والعامي ــ تأكيدا لهذا الارتباط : والذي يهمنا من هذه الاشارة هو استشفاف أثر النكسة على هذا الجانب من الشعر العربي ، وهذا يقتضي القيام بعملية رصد سريعة لمسيرة الشعر العامي في رحلته التاريخية المتاخمة للنكسة ، واستكشاف تسلسل الشعر العامي ، وسنقوم بذلك من خلال ثلاث حلقات مترابطة :

I ــ **حلقة ما قبل الثورة** ويتزعمها بيرم التونسي ، الذي يعتبر مدرسة متميزة في الشعر العامي العربي، ورائد حركة هذا الشعر بمصر «الحديثة» ، ولا نجد وصفا لهذه المدرسة أحسن من اعتراف أحمد فؤاد نجم نفسه ، « ان بيرم هو الشاعر الوحيد الذي وظف الشعر العامي في مكانه الصحيح ، وأعطى له نغمته السليمة نغمة الرفض لكل السلبيات ، والالتزام بالتعبير عن أشواق وأحزان ومشاكل الناس ، بيرم كان أعظم شعراء عصره ، وعند ما توقف عن الشعر سنة 1952 كان صادقا ، لم يزيف ، ولم يخن ... » (I7) .

2 ــ **حلقة جيل الثورة** : وشعراؤها كانوا في غالبيتهم ملتزمين بمساندة الثورة ، ويشكل صلاح جاهين الذي سبقت الاشارة اليه أجهر أصواتها ، وهو باعتراف أحمد فؤاد نجم « ذو موهبة فنية وحس مرهف ، لكن شعره العامي كان مزيفا ، لان صوته موافق على كل شيء وغير معترض على اي شيء » (28) ، وهذا ما يفسر سكوت صلاح جاهين بعد الهزيمة على آخر قصائده المشببة بالثورة والاشتراكية « راجعين كما رجع الصباح » .

وفي هذا التيار يندرج شعراء آخرون أمثال عبد الرحمان الابنودي ، والسيد حجاب ، وزكي عمر ... غير ان هؤلاء لم تسكتهم النكسة كما اسكتت صلاح جاهين ، لكنهم دخلوا في منعطف خطير هو ظاهرة التفريغ ، وذلك انسجاما مع جو التأنيب الذي يسيطر على الحياة النفسية للشعب المصري ولم يكن تفريغ هؤلاء الشعراء ذاتيا ، وانما كان موجها لزملائهم السابقين أو المتواجدين معهم ، وهكذا دخلت قواميسهم الشعرية كلمات نابية عارية

جارحة وظفوها حجارة للتراشق وتبادل الاتهامات حول أسباب النكسة ، ومعاول يهوون بها على بعضهم للتخفيف من حدة العصاب الذي خلفته النكسة ، حتى كاد الاتهام يصبح قيمة ثابتة في أشعارهم (19) .

وفي هذا الجو يندرج قول الشاعر عمر زكي :

أنا شفت الشاعر اياه / شفتوه ؟ شفناه / بيبيع حدوته أهله بنص فرنك / أنا شفته بينهش لحم كتاف اصحابه / وبيصبب اخوه في غيابه / وبيشرب دم أبوه كنياك (20) .

وهذا الابنودي الذي ينشد قبل النكسة متفائلا :

بكره يعودوا حبايبي / خدامي / ويدقوا فوق صدري على بابهم / وينفتح في قلب ميت شباك .

يتمرد بعد النكسة ويعلن الطلاق من النظام :

ما تجبليش يا أرضنا بحبهم / طول عمرها الناس ما تعرف حبنا / ولا عمرنا حاتميل قلوبنا سنة واحدة لحبهم (21) .

ولم يكتف بهذا ، بل اتجه بغضبه وتجريحه لشاعر مثله هو صلاح جاهين في قصيدة « شبر طين » حيث يقول :

ولما بشوف شاعر يموت / أو شعرا عرفوا الراحة والنوم والبيوت / أو شعرا عرفوا وانكسرو / أو شعرا فاتوا لكن راخيين اللجام / بانسى وباركب في الاسى حصان الكلام .

الى ان يقـول :

تبكي ومانيش عارف تبكي مين / قلبي ولا الشعرا اللي غرقوا فشبر طين (22)

وفي نفس الاتجاه سار الشاعر سيد حجاب ، خصوصا في قصيدة « أربع بلالات ومئذنة » (25) .

3 ـ **حلقة التصحيح** : وهو التيار الذي سار فيه الشعر العامي بعد هزيمة يونيو 67 ، وهو موضوع هذا البحث ، متمثلا في أحمد فؤاد نجم ، والذي تعتبر تجربته احدى المعطيات التي افرزتها النكسة على الصعيد الفني ، وهي تتميز بخصوصية تميزها عن باقي التجارب الاخرى التى أفرزتها النكسة ، ويمكن تحديد ملامح هذه الخصوصية في :

ـ اقترانها بالممارسة ، لتاكيد فعالية الفن في التغيير واعطاء نموذج عن الشاعر بديل عن النموذج المتعارف عليه .

ـ توظيفها الموسيقى والغناء للعبور الى المتلقين على مختلف درجات وعيهم واهتماماتهـم .

ـ التصاقها بالطبقة الكادحة والصعاليك المصريين وتعبيرها عن واقع هذه الطبقة وتطلعاتها .

وقبل أن نتعرض لدراسة هذه التجربة للاطلاع على موروثها الفني والفكري ، نرى أن نمهد لذلك بوضع التجربة في اطارها الاجتماعي لتوضيح

الملمح الثالث من ملامح خصوصيتها .

2 ـ الاطار الاجتماعي للتجربــة :

ان وضع التجربة في اطارها الاجتماعي يعني ممارسة عملية كشف واعية مسؤولة للأرضية الاجتماعية التي خرجت التجربة من صلبها ، وتبلورت في مناخها ، تأكيدا لما أشرت اليه سابقا في الملمح الثالث من خصوصيات هذه التجــربــة .

ولا شك ان اثارة هذا الموضوع يضع أمام الانسان العربي الملتصق بالقضية القومية ، كثيرا من الصور السمعية والبصرية بالاضافة الى الصور المكتوبة التي تدخل في نطاق تحليل أسباب الهزيمة ومعطياتها . ولــربط الهزيمة بالانسان نقول : ان هذه الصور ـ ومن بينها أعمال أحمد فؤاد نجم . تعكس ملامح جيل النكسة . تلك الملامح أو الصور التي يمكن تصنيفها كالآتي:

(1) ـ الصورة النفسية :

لقد أصابت النكسة بصدمة عنيفة الانسان العربي والانسان المصري على الخصوص وأحدثت خرابا مريعا في نفسيته ، ولاشك ان الخراب النفسي أخطر في الحروب من خراب المعدات والمنشآت ، اذ من السهل تعويض مــا دمرته الحرب من دبابات وطائرات . ولكن النفوس المحطمة يصعب تعويضها أو ترميمها الا ببديل ينفي عامل خرابها ، وقد وصلت هذه الصدمة الى حدود تدخل الاجهزة الرسمية ، اذ جندت وسائل الاعلام للقيام بعمل من شانه أن يمحو أو يخفف حالة الاكتئاب التي تمزق المواطنين ، ولم تجد هذه الاجهزة امام السكوت والفراغ اللذين أشرت اليهما سابقا الا نوعا من الفن السوقي الممجوج لكن ضحك الشعب المصري كان يتم في حس ميت (24) .

ويمكن تشخيص أعراض هذه الصدمة فيما يلي (25) :
ـ الانضمام الى الطرق الصوفية ، خصوصا في أوساط الشباب .
ـ الاقبال على المخدرات بنهم ، سواء منها المهدئات أو المهيجات .
ـ التهافت على استهلاك المنشطات والمثيرات الجنسية ، هروبا من الواقع الى كهوف الجنس .
ـ ارتفاع عدد المصابين بالامراض النفسية والعقلية من 50 الفا سنة 66 ، الى 66 الفا سنة 67 ، الى 79 الفا سنة 68 ...
ـ الجنوح الى العدوان والسادية تجاه الذات والآخرين والسلطــة .

وفي هذا المناخ الذي يسيطر فيه الشعور بالاحباط والفجيعة وفقدان الثقة في الماضي والمستقبل والعودة الى خناق الغربة تندرج زفرة عبد المعطــي حجازي (26) .

هذه آخر الارض لم يبق الا الفراق /زمن الغزوات مضى ، والرفاق / ذهبوا ورجعنا يتامى / هل سوى زهرتين أضعهما فوق قبرك / ثم أمزق عن قدمي الوثاق / انني قد تبعتك من أول الحلم / من أول اليأس / حتى نهايته ووفيت

الثماما ، ولقينك ئنت الذي قلت لي / عد الى غربتك / وادع أهل الجزيرة أن يتبعـونـــي .

من المقاطع الاخيرة لحجازي نتبين ان النكسة ، كانـدحار جيش عربي ضخم أمام جيش اسرائيلي ضئيل العدد مقارنة معه ، وما أعقب ذلك مــن احتلال للأرض واستشهاد لآلاف أبناء الشعب وضياع آلاف أخرى في صحراء سينا ، أقول ان الهزيمة متمثلة في كل هذا لم تكن وحدها المسؤولة عــن تركيب الصورة النفسية المشار اليها ، بل ان العلاقات التي تنتظم بنيات هذا المجتمع هي المسؤولة عن هذه الحالة ، وهي ـ قبل ذلك ـ المسؤولة عن الهزيمة . ولكي نلقي على هذه العلاقات مزيدا من الضوء ، ينبغي أن نقف عند الصورة العامة للمجتمع .

(2) الصـــورة الاجتماعيـــة :

ان العلاقات السائدة بين بنيتي المجتمع ، التحتية والفوقية ، هي التي تحدد وضعية الفرد داخل هذا المجتمع ، وتوجه فاعلياته الحضارية في اتجاه معين ، ولنطبيق هذا المنظور على المجتمع المصري ، أو جيل النكسة ، نجد أن العلاقة بين السلطة والجماهير علاقة بين شركتين اجتماعيتين متناقضتين هما البورجوازية المقنعة بالاشتراكية والثورية والتقدمية ، والبروليتاريــا التي انساق معظمها ـ خصوصا جيل الثورة ـ مع اللعبة التي تعتمد ميكانيزم النفاق الثوري والتضليل الايديولوجي لحماية مكتسباتها مــن الامبرياليــة العالمية بصدور الجماهير الكادحة . هذه اللعبة التراجيكوميدية التي فضحها أحمد فؤاد نجم في أنشودته « حلاويلا » (27) .

الثوري النوري الكلمنجي/هلاب الدين الشفطنجي/قاعد في الصف الاكلنجي / شكلاطة وكراميلا / بيتمركس بعض الايام / بيتمسلـم بعــض الايــام / ويصاحب كل الحكام / وبسناشر ملة .

هذه العلاقة خلقت وضعية اجتماعية تتلخص في :

ـ نشوء طبقة البورجوازية « المدنية » المؤلفــة من البيروقراطيـــة « الاشتراكية » والطبقات الطفيلية الانتهازية وهي تلك التي استثمرت حاجة النظام الى خدماتها وعطاءاتها فالتفت بشعاراته البراقة واستغلت انتماءاتها على الصعيد الاجتماعي لتحقيق وضع اقتصادي تحسد عليه عن طريق امتصاص الفوائد التي تتحقق عن بعض الانجازات والاصلاحات التي جاء بها النظام كالتأميم والاصلاح الزراعي ، ومن أجل محافظة هذه الشريحة على مكاسبها وتحصين مواقعها تستخدم تكتيك « النفاق الثوري » المعتمد على مخاطبة الجماهير بلغتها ، وتضليلها بالشعارات التي تتحمس لها من جهة (28) ، وخلق حاجز بين هذه الجماهير والقيادة السياسية العليا ، والى ذلك يشير أحمد فؤاد نجم بقوله :

ما رأيكم دام عزكم يا أنتيكات / يا غرقانين في المأكولات والملبوسات /

يا دفيانين ومولعين الدفايات / يا محفلطين يا ملمعين يــا جيمسنــات / يا بنوع نضال آخر زمن في العوامات (29) .

فهذه الطبقة مثلا تبرر امتصاصها للفوائد المذكورة بدعوى ان الاستيلاء على فائض القيمة لا يعتبر استغلالا ، وانما الاستغلال هو ما تحدد القيادة السياسية العليا أنه كذلك (30) ، وعند ما تحس بخطر الافتضاح لا تتردد في قمع الاصوات المعارضة أو الافكار الحرة أو تصفيتها باسم المحافظة على النظام (31) وتلفيق تهم الشغب والتحريض ضد هذا النظام كما وقع للشاعر أحمد فؤاد نجم نفسه والذي سجل ذلك في قصيدته « المخبر » (32) .

كما أن القوة المذكورة لا تتردد في تخريب منشآت الامة من أجل اسدال الستار على فضائحها ، كما وقع مثلا في قصة معمل الاسمنت التي عرضها يوسف شاهين في فيلم « العصفور » ، حيث خــرب معمــل من معــامــل القطاع العام ولفقت التهمة ضد أحد أفراد الشعب المتمردين علــى عفونــة النظام ، وقد اغتنمت الطبقات الطفيلية فراره لتصفية المعمل تغطية لفضيحة مؤكدة شبيهة بفضيحة « المحصول الذي أكلته العصافير » .

ـ وبموازاة هذه الطبقة ، طبقة البورجوازية المدنية ، تكونــت فــي الجيش طبقة البورجوازية العسكرية التي تتشكل من كبار الضباط ورجال الاستخبارات . وقد استغلت هذه الطبقة شعور النظام بالحاجة اليها ضمن استراتيجيته الداخلية والخارجية من جهة ، وقيامه عن طريقها من جهة ثانية لتشكيل قوة تعادل أو تفوق قوة البورجوازية المدنية الى حد يمكن القول معه انها تكون دولة في قلب دولة ، ولئن كان سلوك البورجوازية المدنية قد قاد الى الهزيمة ، فان تركيبة البورجوازية العسكرية هي المسؤولــة بصفــة مباشرة عن هذا المأزق التاريخي الخطير ..

وقد كشفت الهزيمة عن بنية هذه التركيبة وعن سلوكها . واذا جاز استبعاد الصور المقدمة لنا عن سلوك البورجوازية العسكرية من الخــارج لاعتبارات استراتيجية . فان كشوفات ابناء مصر كافية في هذا المجال ، فقد نجح يوسف شاهين في عرض صورة حية عن الجيش المصري حيث كشف عن الميوعة واللامسؤولية والارتجال ، أو ما سماه توفيق الحكيم « الانفعال ورد الفعل » (33) من جانب كبار الضباط ، والسذاجة والانسحاق اللذين يطبعان صغار الجيش . أما الشاعر أحمد فؤاد نجم فقد سجــل في ذاكرتــه بعــض اللقطات الفظيعة عن هذه الطبقة ، وباح ببعضها الذي يعــود الــى 1956 ، وبالضبط الى حدث تاميم القناة عندما « قام كبار الضباط والمديرين بأكبر عملية نهب وخطف للمعدات وقطع الغيار الي بيوتهم (34) . وقد تفجرت هذه الذكريات بعد النكسة في قصيدته « يعيش أهل بلدي » حيث يعرض بهــذه الطبقــة :

يعيش النتابلة في حي الزمالك / وحي الزمالك مسالك مسالك / تحاول تفكر،

تهوب هناك / تودر حياتك، بلاش المهالك / لذلك اذا عزت توصف حياتهم / تقول الحياة عندنا مش كذلك / بس وممكن تشوفهم في وسط المدينة / اذا مر جنبك اوتوموبيل سفينة / قفاهم عجينة / كروشهم سمينة / جلودهم بتضوي / دماغهم تخينة / بياكلوا الحديد / ما دام نهرو وارد / وجاي م الصعيد / تزيد الموارد / كروشهم تزيد .

ـ كنتيجة للوضعية المذكورة ، تعيش طبقة أخرى من الامة وضعية اجتماعية مناقضة لوضعية البورجوازية المدنية والعسكرية ، ويتعلق الامر بالطبقات الشعبية المكونة للأغلبية الساحقة والتي تعيش في فقر وحرمان ، سواء منها البروليتاريا الصناعية أو الزراعية التي عرض أحمد فؤاد نجم معاناتها في صيحته المتعاطفة :

يا غلبان بلدنا / يا فلاح يا صانع / يا شحم السواقي / يا فحم المصانع / يا منتج يا مبهج يا آخر حلاوة / ما تتعبش نفسك في شغل السياسة / وشوف أنت شغلك بهمة وحماسة / وعود عيالك فضيلة الرضا / لان احنا طبعا عبيد القضا (35) »

وقد يبدو انه من المجازفة استعمال مصطلح « البروليتاريا » و « البورجوازية » تحت ظل نظام يستمد مشروعيته من قيامه على اساس تحقيق العدالة الاجتماعية في ظل الاختيار الاشتراكي لمحو الطبقية والاقطاع الذي كان يسود قبل ثورة 1952 .

لكن التحليل السوسيولوجي للمجتمع المصري أو جيل النكسة ـ وهذا ليس موضوعنا ـ يكشف عن وجود تناقض طبقي صارخ ، خصوصا في البادية وذلك بشهادة ابناء الشعب ومنهم أحمد فؤاد نجم الذي يصرح ان « القهر الواقع على الفلاحين هائل وغير محتمل (36) .

وحتمي أن يؤدي هذا التناقض عندما يتوافر الوعي الطبقي الى صراع ، لكن القيادة السياسية والطبقات الطفيلية في مقدمتها وجهت مجرى الصراع وجهة أخرى وهي وجهة الثقافة ، حيث دفعت الطبقات المثقفة الى صراع حاد على المستوى الفكري ، ويدور هذا الصراع حول الشعارات والقيم والاطروحات التي جاء بها النظام كالاشتراكية والثورية والتقدمية والقومية والوحدة مقابل قيم أخرى كالرجعية واليمين واليسار المتطرف والحركة الاخوانية (37) .

اما الطبقات الامية لفظيا أو فكريا فانها لا تستطيع أن تثور ضد نظام مفروض فيه أنه قائم لتحريرها من الفقر والتخلف ، فكان لا بد أن تسكت كي لا تعرقل برامج هذا النظام ، والا أتهمت بالعقوق والردة والتخريب ، وكان على البورجوازية المدنية ـ وهي تدرك ان هذه الجماهير المسحوقة تعي وضعيتها ـ ان تحاول تشويه وعيها الطبقي بوعي مضاد يرتكز في بعض الجوانب على الفكر الغيبي . والى هذا أشار الشاعر أحمد فؤاد نجم في قصيدته « يعيش أهل بلدي » والتي عرضت مقاطع منها أعلاه ، وقد دعمها

نثرا عندما قال : « ... وكان الفقير فقيرا حقيقيا ، وكان الغني غنيا حقيقيا لدرجة تفوق الحلم والروايات ، وكانوا يصلون جميعا معا في وقت يشعر فيه الفقير ازاء غنى الآخرين ان تلك قسمة الله ، وكانوا يتعلمون القناعة في انتظار ثواب الآخرة » (38) .

والآن وقد عرضنا بايجاز الصورة الاجتماعية لجيل النكسة ، يتحتم ان نتساءل عن رد الفعل ، أي عن الحركة الاجتماعية التي ترادف الوضع المذكور - قصد التجاوز والتغيير ، فما هو هذا الرد ؟ او بعبارة أخرى : ما موقف الجماهير الشعبية التي كانت الضحية الاولى للهزيمة ؟

4 ـ موقف الجماهير :

ان النكسة التي أعلنت عن افلاس القيادة البورجوازية بجناحيها المدني والعسكري ، واغتالت حلم الانسان العربي ، هذه الهزيمة التي أدخلت تغييرا على الخريطة الجغرافية والسياسية للوطن العربي / مصر، قد نجحت في ادخال تغيير أعمق على الخارطة النفسية للجماهير العربية ، اذ كنست عاصفتها خيام الخرافات والازليات في أدمغتنا ، وأدخلت كل ما قيل وما أنشد وما غنى قبل 5 حزيران الى متحف التاريخ ..

وتغير الخارطة النفسية للجماهير يعني ان تتحول خطوط عريضة في تفكيرها الى خطوط وهمية ، وتتحول الوهمية الى عريضة . ويدخل تغيير طفيف أو كاسح على الحدود بينها وبين مجموعة من القيم والتصورات التي كانت تشكل هوية انتمائها الحضاري .

كان من جملة التغيرات التي طرأت أن الخطوط القديمة القائمة على الثقة بالجيوش النظامية ، وتصدير الثورة ، ورمي اليهود في البحر ، قد تحولت الى خطوط وهمية على الصعيد الخارجي أما على الصعيد الداخلي فقد تلاشى الادعاء بالاشتراكية والعدالة الاجتماعية وكشفت الهزيمة عن انها نقط مراقبة بلا حراس .. وكان التناقض الطبقي هو أحدالخطوط التي حولتها النكسة الى عريضة . اما التغيير الجوهري الذي مس الحدود فهو الذي يعنينا اكثر من غيره في الخارطة النفسية لجيل النكسة ، لانه يشكل تاشيرة المرور الى مجال تجربة أحمد فؤاد نجم .. فهو ذاك الذي يتمثل في تخلخل العلاقة بين الحاكم ، والمحكوم ، وهي علاقة كانت قبل النكسة مبنية على البطريركية التي يمكن توضيح طقوسها في صورة كاريكاتورية ، أحد طرفيها يمتلك فما كبيرا يقف أمام الميكروفون وخلفه مجموعة من الكلاب والذئاب تحمل لافتات وأسواطا ، أما الطرف الثاني فهو مخلوقات أبرز ما فيها الآذان والاكف المرتفعة في استعداد للتصفيق (39) .

هذه المخلوقات / الآذان لا تملك الالسن ، وذلك الفم لا يملك الاذن . العلاقة إذنَ تكافؤية تفرض التزواج بين الطرفين من أجل تحقيق التكامل . لكن النكسة جاءت بورقة طلاق ، وكان المطلق (بكسر اللام) هو الطرف

الثاني ، هو الشعب ، ولم يفه الشعب غداة النكسة بكلمة الطلاق : لان مفاجأة الطوفان أفقدته القدرة على الكلام : الا ان الحاكمين الذين جرف الطوفان أوراقهم هم من تطوع لاعلان الطلاق : فقد أعلنت البورجوازية العسكرية ذلك بانتحار المشير عامر، وأعلنت عن ذلك البورجوازية المدنية باقدام عبد الناصر على الاستقالة قبل أن يمر على النكسة أسبوع .

لكن الجماهير ما كانت لتقبل الطلاق بهذه السهولة قبل اجراءات ومحاسبات ، ولانها لم تجعل الطلاق ثلاثا لشخص ، وانما أرادت أن تطلق سلوكا قاد الى النكسة ، ولانها لا تريد أن تتغير القبعة ويبقى الرأس هو هو ، فقد كان لا بد أن تمنح حقا بسيطا يمهد لانتزاع حقوق جوهرية أخرى ، كان هذا الحق البسيط هو رفع الوصاية عنها وفتح المجال أمامها للتعبير الحر ، وكان ضروريا ان يطرح هذا المطلب في جو النقد الذاتي الذي فرضه الواقع الجديد ، وتكفي قصة الجهاز الحاكم مع قصيدة « هوامش على دفتر النكسة » لنزار قباني ، مثالا للحدة التي طرح بها هذا المطلب ، : حرية التعبير

يا سيدي السلطان / لقد خسرت الحرب مرتين / لان نصف شعبنا ليس له لسان / ما قيمة الشعب الذي ليس له لسان ؟ / لان نصف شعبنا محاصر كالنمل والجرذان / لو أحدا يمنحني الامان / من عسكر السلطان / قلت له لقد خسرت الحرب مرتين / لانك انفصلت عن قضية الانسان (41) .

النقد الذاتي ، الحوار البناء ، حرية التعبير ، هي اذن مطالب مطروحة بحدة في غمار جو الهزيمة ، ولا شك ان تحقيق المطلب خطير على الجهاز الحاكم لانه يشكل خرقا لحصانته ، ويؤدي في نهاية المطاف الى ادانته وعزله . لهذا كان لا بد أن يكون الحل نصفيا ، ان تقتصر الحرية على الطبقة المثقفة خصوصا تلك التي يثق بها الجهاز ، والتي سميناها في الفصل الاول « جيل الثورة » لانها الابن الشرعي لهذه الثورة ، وهي التي اندفعت بايمان وثقة لترويج شعارات الثورة والدفاع عنها . هذه الطبقة التي مجدت قبل النكسة نظامها هي التي تستحق نقد هذا النظام بعد النكسة (24) .

وقد أشرنا الى رد فعل هذه الطبقة في الفصل الاول في مختلف فنون الادب ، هذا الرد الذي أدخل الادب العربي في منعطف جديد ، هو الادب الحزيراني ،

ورغم ان هذه الطبقة تنتمي أصول اغلبيتها الى الفلاحين والعمال فان وضعيتها الثقافية وتطلعاتها المجتمعية لا تشكلان ضمانة أكيدة للتعبير عن آراء الشعب تعبيرا انعكاسيا وخلقيا ، ومعنى هذا ان الطبقة البروليتارية الامية ستكون محرومة من لعبة النقد ، أي سيبقى الحصار مضروبا على أصواتها ، وذلك معناه استمرارية التهميش والتسطيح .

لذلك كان من الضروري تاريخيا أن يخرج من صلب هذه الجماهير ابن شرعي يتكلم باسمها ، ويستلهم شعره من آلامها وآمالها ، يتوجع بأوجاعها ،

ويصرخ صراخا في خجم جرحها ونزيفها ...

كان هذا الابن الشرعي ، هذا الشاعر الشعبي ، هو أحمد فؤاد نجم .. وهو لم يكن صوت البروليتاريا فحسب ، وانما كان لسان البروليتاريا الرثة من مساحي الاحذية وبائعي أعواد الثقاب والسجائر وبائعات البخور في حي الحسين (43) .

هذا الشاعر العامل وابن العامل نصب شعره قبل النكسة وبعدها للشعب في أدق حدوده . لكن النكسة أطرته تأطيرا لامعا وحولته من شاعر يغني قبل النكسة بلغة الشعب للكرة والصبا الى شاعر رافض مارد يقطع الطرق ويقتحم البيوت والمؤسسات ليسمع موقف الشعب واختياراته في المأزق التاريخي الذي أدت اليه النكسة .

فالهزيمة التي خلفت الادب الحزيراني والشعر الحزيراني على واجهة الفصحى هي التي خلفت الشعر الحزيراني على واجهة العامية ، وهي التي قدمت لنا شاعرا يكتب ليعري في المسكن والشارع والسجن على السواء ، ويغني شعره على الحان الشيخ (امام) .

وتجربة أحمد فؤاد نجم الشعرية بعد النكسة يضمها ديوانان شعريان أولهما « بلدي وحبيبتي » والثاني « يعيش أهل بلدي » .

3 ـ مضامين أشعار أحمد فؤاد نجم :

ان عملية استكشاف المضامين الشعرية لتجربة أحمد فؤاد نجم تشكل تأكيدا للاشارات المتقدمة في « الاطار الاجتماعي للتجربة » ، لكن التاكيد هنا لن يصطبغ بصبغة التكرار ، بل سيكتسي الطابع التشريحي من أجل التعريف الكامل بمعالم التجربة من خلال جولة في حقولها المفهومية .

والغاية التشريحية هي التي تفرض تكسير التجربة وتوزيعها على حقول مفهومية ، والا فان التجربة حقل واحد ترويه نقمة الجماهير على واقع مهترىء مرفوض ، ويخصبه ايمان الشاعر بقيمة هذه الجماهير ووزنها على كفة التاريخ ، ليقدم تلاقح الطرفين محصولا ذا نكهة وطنية وطعم سياسي . واذا تفحصنا هذا المحصول المقدم الينا في الديوانين المذكورين نخرج بانطباع تصنيفي تقسم التجربة بمقتضاه الى مرحلتين تاريخيتين هما . مرحلة الستينات ، وقصائدها وليدة نكسة 67 ، ويطغى عليها طابع « الانعكاسية » ، اذ تتركز حول تعرية الواقع المريض عاكسة المتناقضات التراجيكوميدية بنقد لاذع ، وكشف مؤلم ، باخذان ضمانتهما من « حرية التعبير » النسبية التي « منحتهما » القيادة الحاكمة . اما المرحلة الثانية فهي مرحلة السبعينات ، وتتميز بتصاعد نبرة الرفض المصحوب بالاشارة والتحريض والبحث عن البديل ، أي أن هذه المرحلة « ابداعية » أكثر منها « انعكاسية » ، وقد كيف هذه المرحلةتغير نوعي في الواقع السياسي . فمثلا في انتقال السلطة الى قيادة جديدة مدانة بالردة الايديولوجية من جهة ،

واضطهاد الشاعر من طرف هذه القيادة بحرمانه من الحرية مرتين من جهة أخــرى .

اننا أمام تجربة ملتزمة التزاما صريحا ، وذات رؤيا شفافة للواقــع الانساني ، لذلك يبدو من التعسف ان نتعامل مع مضامينهــا بالتقسيــم التاريخي لان التجربة تبتلع هذا التاريخ وتتجه نحو تحريكه ودفعه ثــم تجاوزه ، لذا كان من اللائق أن نتعامل من خلال حقولها المفهوميــة التــي تتحدد معالمها في : الموقف من القضية القومية ، وأخلاق المؤسسات الحاكمة، وفضح التناقض الاجتماعي ، وتمجيد قوة الجماهير .

أ ــ الموقف من القضية القوميــة :

فبخصوص الموقف من القضية المصيريــة ينشطــر المــوقف الــى اختيارين : اختيار انهزامي استسلامي تتبناه المؤسسة الحاكمة دفاعا عن امتيازاتها ومكاسبها وسعيا لتكريس الواقع وتمريره بالاتجاه نحو الحلول الاستسلامية التنازلية ، وقد شهر الشاعر بهذا الموقف في أكثر من قصيدة ، فهو يقول مثلا متهكما من أنصار هذا الموقف :

يا مرحرح خالص مالص / ولا سائل في التانيين / مرعوب كده ليه يا حلاوة / ومفاصلك ليه سايبين / وتموت في الدبلوماسية / وتخاف م الفدائيين / وتشوف الحل السلمي / في الراديو و ف الجرانين (44) ...

صورة حية عن هذه الطبقة المرعوبة المهزوزة المتطارحة على اعتاب الحلول الديبلوماسية ، العارية من الحلول التي يفرضها منطــق التاريــخ وسياق الواقع ولا تألو جهداً في تسخير مؤسساتها الاعلامية لفرض هــذا الاختيار مع محاولة تبريره تبريرات مثبطة لتطلعات الطبقة المحكومة ، ومن هذه التبريرات مثلا ذلك المنطق التخويفي الذي يصور مصر في صورة بقرة في مواجهة ثور (أمريكا) وقد رفض الشاعر هذا « المنطق » في قصيدة ساخرة « بقرة حاحا » ؟

ناح النواح والنواحه / على بقرة حاحا النطاحه / والبقرة حلوب / تحلــب قنطار / لكن مسلــوب / مــن أهــل الــدار / (...) / البقــرة انفهــرت في القهر انصهرت / وقعت في البير / طب وقعت ليه / وقعت م الخــوف / والخوف يجي ليه / من عدم الشوف ..

فالشاعر يرفض الحكاية ومنطقها ويجعل البقرة / مصر نطاحة ذات قرنين تستطيع بهما مواجهة الثور ، الغول الاسطوري ، لكن حرص الحاكمين على مكاسبهم ومصالحهم هو الذي جرد البقرة من فاعليتها ، النطح ، وأوقعها في البئر ، الهزيمة .. كما تطرح هذه الطبقة تبريرا آخر هو التشكيك في نوايا القوات التقدمية في العالم مع محاولة لربط الهزيمة بتخلي هذه القــوات عــن مساندة مصر . وقد عكس الشاعر هذا الموقف في قصيدته المطولة « ورقــة من ملف القضية » التي كتبها في السجن وصاغها على شكل استجواب أجراه

معه المحقق القضائي .. وعلى لسان هذا المحقق ، السلطة ، يقول الشاعر :

يساندونا صحيح يا سي بمجر / علشان دول عالم مجانين / احنا حالتنا منين نديهم / ونسددهم بالملايين.

ويصل التشهير بهذا الموقف في قصيدة « ميكي » (45) .

بصراحة يا أستاذ ميكي / انك رجعي وتشكيكي / قاعد لا مؤاخذة تهلفط وكلامك رومانتيكي / ولا ناوي تبطل تكتب / بصراحة كلام بوليتيكي / عن دور الحل السلمي / واستعماله التكتيكي .

فهو يشير هنا الى الصحافي الكبير « ميكل » الذي تبنى تمرير الحل الديبلوماسي المحمول في مقترحات روجرز وسيسكو ، وتوقيف حرب الاستنزاف ، ولا يتردد الشاعر في الادانة والعزل والاتهام بالعمالة :

بصراحة ولا انت معايا / ولا طالل من شبابيكي / وكأنك مثلا موميا / للسلطان الانتيكي / أحيياها لاستعمالها / رجعت على هيئة ميكي .

ويلاحق الشاعر هذا الموقف الانهزامي الذي تصاعد لدى أصحابه في السبعينات الى درجة اعتبار السند الذى تقدمه القوات التقدمية لمصر سندا تاريخيا محضا ، مجردينه من وجهه المبدئي :

مبدأ مين ؟ / وركايب مين ؟ / هي ذي عالم تفهم مبدأ / دولا بأقولك ناس مجانين / عملو السد العالي وغيره / علشان نبقى اشتراكيين / ... اشتراكية هناك في بلدهم / واحنا في بيتنا نعيش حرين / عايزين الفلاح الجاهل / ينساوي بالمحترمين ... / شغل ملاحدة وعالم كفرة / ومخالفين أحكام الدين ..

فالشاعر هنا يربط بصراحة الموقف الاستسلامي بالحرص على الامتيازات التي حصلت عليها المؤسسة الحاكمة ولا يمنعها هذا الحرص عن الردة والتنكر للأصدقاء والمبادي ... بل والى خيانة القضية الفلسطينية الذي هي مركز الازمة التاريخية باسم الامر الواقع :

ما تخلينا يا عم / مالنا ومال الفدائيين / هو احنا اللي نهبنا بلدهم /

هذا الموقف يحمل انذارا بعزلة مصر ، وتحولها من مصر العربية الى مصر الفرعونية ، من مصر القومية الى مصر الاقليمية ، ولذلك فلا عجب ان يجرؤ دعاة هذا الاتجاه على محاولة تشويه النضال الفلسطيني ووصفه بالارهاب مغتنمين حادثة اغتيال وصفي التل في القاهرة :

دول عالم صيع فاقدين / قتلوا الرجل عند الشيراتون / واحنا اللي طلعنا القاتلين .

ولا عجب كذلك ان يتقربوا الى من كانوا يسبونهم بالامس بالامبريالية تارة ، والثورة الغول تارة أخرى ليصالحوهم ويمنحوهم الثقة المسحوبة من المعسكر التقدمي ، وتتبلور هذه الثقة في استقبال رئيس اكبر دولة امبريالية عدوة للأمة العربية .. وقد أعلن الشاعر حضوره أمام هذا الحدث حيث استقبل

الرئيس بباقة من السخرية الجريئة ، سخرية من هذا اللقاء الذي يشكل عقد قران بين النظامين (46) .

شرفت يا نيكسون يا بابا / يا بتاع الوونركيت / عملو لك قيمة وسيما / سلاطين الفول والزيت / فرشو لك أوسع سكة / من راس التين على مكة / وهناك تنفذ على عكة / ويقولو عليك حجيت .

انها صرخة احتجاج مدوية في وجه المهزلة التي يلعبها الحكام باستقبال جزار الامة العربية ، والقربان المقدم لمباركة هذا القران يتمثل في محاصرة الوطنيين القوميين وتطويق التحركات التقدمية خصوصا منها التيار الشيــوعــي .

انت شيوعي ؟ / .... / انتو مصايب منتو بلاوى / كل الشيوعيين امثالك / آخر غلبة وقلة ذوق (47) ..

انها تهمة وسبة تواجه كل صوت معارض حتى ولو كان من أقصى اليمين ما دامت يمينيته لا تصفق لتبارك زواج النظام بالامبريالية ، وقد ذهب ضحية هذه التهمة كثير من كتاب مصر وشعرائها امثال أحمد بهاء الدين ومصطفى بهجت بدوي ، وكامل زهيري وحسين عبد الرزاق وعبد العال الباقوري ، ومحمد أبو الحديد وصلاح عيسى ... وغيرهم كثير ممن اتهموا بالانتماء الى تنظيم شيوعي ممول من السفارات الشيوعية ، وذنب هؤلاء في الحقيقة انهم لا يعادون الشيوعية ولا يتحمسون للتهجم على الناصرية ولا يتشببون بأمريكا .. وحتى في مجال الفن البورجوازي لا تتورع السلطة عن تلفيق تهمة « الشيوعية » ضد أي صوت ناقد للاتجاه السينمائي الجديد الذي يمثله فيلم « خلي بالك من زوزو » ، أو ناقد للمقاييس المعتمدة في توزيع جوائز الدولة على الفنانين ، كما وقع لسعاد حسني وحسن الامام (48) ، والى جانب هذه التهمة توجد تهم أخرى معابة تتقدم حسب درجة التورط في المعارضة.

أول قضية شطح قال ع الضحية جاسوس / تاني قضية نطح سمى الرعية جاموس / تالت قضية انكشف وأخذ عليها فلوس / رابع قضية حكم بالحبس ع المحبــوس .

يفسر النص هذه التهم الاخرى ، اتهام المعارض بالتجسس ، أو الغفلة (جاموس) أو العمالة (فلوس) ، ولكن المصير واحد هو السجن ، السجن المصغر (الزنزانة) داخل السجن الكبير (النظام) ..

وازاء هذا الموقف الرسمي الانهزامي ينمو موقف شعبي مضاد ، موقف يتحدى الهزيمة ويحاول تجاوزها ، ليعلن ان الجماهير منكوبة ، لكنها غير مهزومة ، مهدمة نفسيا لكنها لم تفقد الامل .. وقد نصب الشاعر نفسه ليطرح موقف الشعب وسط ساحة الجدل البيزنطي المحتد حول القضية .

ففي المناقشة التي تدور حول الجيش والاسلحة والاستراتيجية وغيرها من مختلف أطروحات الهزيمة يتدخل الشاعر ليعلن :

ما تقولليش الجيش مسؤول / جيش من غير شعب ما يمشيش (48) .

وهو لا يدافع هنا عن الجيش في أشخاص ضباطه الكبار ، وانما يدافع عن الجيش الذي يحكمه هؤلاء الضباط ، الجيش الذي ينحدر من البروليتاريا الزراعية في الريف ... فالجيش انحدر في الحرب ، لانه معزول ومفصول عن الشعب ، لانه جيش النظام ، تخضع تحركاته لرؤى البيروقراطية والتيكنوقراطية العفنتين . ولذلك فان المطلوب :

ما تقولليش / ما تعيدليش / حرب الشعب / وغيرها مفيش (50) .

الحرب الشعبية هي اختيار الشعب ، لان « ابن البلد » هو الذي يخوضها لا « خائن البلد » :

قالو البلد عايزة ولد / ياخذ بنار المظلومين / ولد يعوض اللي راح / ويعلا فوق كل الجراح / ... / هو فين ؟ هو مين ؟ / ابن البلد ،،، (51) .

فالشعب اذن لم يستسلم بل هو يطالب باستمرار الاخذ بالثأر ، وشاعره يعلن عن هذه المطالبة في كل المناسبات والظروف ، حتى ولو كانت ظروفا قاسية تستدعي « الهدوء » مثل الظرف الحرج الذي ولده موت عبد المنعم رياض في جولته التفقدية للجيوش المرابطة على القنال ، فموت هذا الضابط برصاص اسرائيل لم يثر الجزع أكثر من اثارته للغضب ، وأهاج المطالبة بالثأر :

جدع ما شفنا من جدع / عيط عليه القمر / والنجمة في البدري / يا ابن البلد يا عزيز / بكيت عيون الولد ... (52)

فالشاعر هنا لا يمجد عبد المنعم رياض الضابط ، وانما يمجد الموت في ساحة القتال ، انه يعانق في هذه المأساة أمل الشعب وتطلعه الى التضحية ، فعبد المنعم يتحول عند الشاعر الى أمل :

يا ريتني كنت معاك / وشربت نفس الكاس .

ثم يتحول الامل والتمنى الى ادانة ، ويولد التمرد في نطفة المأساة :

يا ليل يا عين يا نضال / ملعون داء البكم / بعد الوطن ما اندهس / ... / لا سلم لا تمييع / ملعون أبوك يا نوم / ... / ملعون أبوك يا خوف (53) .

وأمام هذا الاختيار الشعبي يتحرك الجهاز الحاكم في فراغ لمجاملة عواطف الجماهير ، فتسخر وسائل الاعلام لملء الفراغ ، ولتمثيل البطلة على الخشبة لا على أرض الواقع .. لكن اللعبة لا ترضي ، والمراوغة لا تجوز :

الجدع جدع / والجبان جبان / بينا يا جدع / تنزل الميدان / ... / عايزين الصباح ؟ / قد امكو الميدان (54) .

وعندما تجرب القيادة الحاكمة مراوغة أخري تتمثل في استضعاف قوة الشعب ، يتصدى لها الشاعر بوثيقة مستلهمة من نضال الشعوب ، ويأخذ هذه الوثيقة من السجل التاريخي لشعب فيتنام كنموذج يجب ان يحتذى وتؤخذ منه العبرة التاريخية :

خلي الشعوب والدول / تتعلم البطولات / بلد الملاحم بكى / نزلت دموعه دانات / ع الظالم المفتري / حلفت عليه ما يبات .... (55)

وفي مواجهة الدعوة الى « السلام » المؤسس على التنازلات والاستسلام، المؤسس على الكرامة ، سلام ينجز في مركز الشعور بالقوة ، لا سلاما يمنح في مركز الضعف :

قد ايه القلب يعشق / لو سمع غنوة سلام / قد ايه الغنوة تحلا لو بدينا سلام (56) .

فالامة العربية تريد السلام ، لكنه سلام يفرضه المعتدى عليه ، لا سلام يفرضه دعاة الخط الانهزامي ، أو سلام يفرضه العدو وليحجب به عن أنظار العالم بربريته ونازيته :

زوقوك الناس يا دنيا / بالكلام عن السلام / والكلام غير الحقيقة / والعمل غير الكلام (57) .

ب ـ التناقض الاجتماعي :

وكما تقدم لنا أشعار أحمد فؤاد نجم تناقضا حول الاختيارات المصيرية القومية منها والوطنية ، فان هذه الاشعار نفسها تطرح بصفة تاكيدية تناقضا آخر هو التناقض الاجتماعي ، حيث نلمس من مضامينها تعايش طبقتين ، احداهما تقود وتسير وتستغل وتستبد بكل شيء ، والاخرى تنقاد وتتحول جهودها الى أرباح لفائدة الطبقة الاولى :

وطريقة معالجة هذه القضية عند الشاعر تعتمد نمطين من العرض ، فهو تارة يستعرض صورة المستغلين (بكسر الغين) ساخرا حانقا فيقابلها بصورة المستغلين (بالفتح) ، ناقلا بذلك الصراع الاجتماعي الى تضاريس القصيدة . وتارة يستعرض صورة الكادحين وحدها في نفس درامي يفجره غالبا بالتحريض ، فعندما يستعرض صورة الطبقة الاولى يقول مثلا :

يا مرحرح خالص مالص / يا رقيق جدا وسمين / يا بوكرش مدور كور / من لحم البني آدمين / يا صباح الخير يا لفندي / يا نهارك زي الطين (58).

ان الشاعر في هذا المقطع يصب حنقه في قالب السخرية على المغتنين على حساب الشعب ، ويشخص موقف الكادحين من البورجوازية الوطنية ، وبالخصوص موقف البروليتارية « الرثة » ، ذلك النموذج الذي يقابل « الافندي » ببشاشة مصطنعة وسيل من كلام الملاطفة والدلع ، ويكن له في العمق حقدا واحتقارا : (نهارك زي الطين) ، لانه يدرك بيقين ثابت :

والناس كلها عارفين مين / مين اللي خان بهية / ومين قتل ياسين / ومين بهدل بلدنا ؟ ... (59) .

فكل كادح اذن يحمل التهمة ضد هذا النموذج الذي خان مصر وخان القضية وخنق صوت الشعب وسحقه ، ومما يعمق هذا الحقد وهذا الاحتقار أن يحاول المستغلون تقنيع أوجههم لمغالطة المسحوقين :

وتسمع وتسلم / بان التنابلة أو الاخانين / حيسمح دبيرهم / ويعمل مقابلة مع الفلاحين / ويحصل تحالف ما بين الجميع / ونملا المصارف بدم تسبيع/اطيع الخيفة / اطيع والديك/أطيع التنابله / دا مفروض عليك (60)

ان الخداع وفرض الطاعة والانضباط إسلوبان يتم بهما استحلاب القيم الفائضة وعرق الكادحين .. وقد عرض الشاعر سلم الطاعة بتسلسل تصاعدي (الخليفه ، الابوان ، التنابلة) من أجل تشخيص محنة الانسان ، محنة ميتافيزيقية فوقية تساند محنة مادية تحتية عبر الاسرة / المؤسسة التي تمرر هذه الطاعة وتكرسها لتحفظ استمرارية القمع الممنهج ، استلاب هائل مروع ، يسبح الشاعر في جاذبيته ، وفي كل دورة من دورات المعاناة والاستكشاف يعتصر ذبذبات يبثها في موجات طويلة ، خصوصا اذا تعلق الامر ببعث صورة الكادحين .

من صغر سني / شجيان , لكني / مالط سني غير .قبصارة / ... / وفي كل حارة / عليت عمارة / وسط المعاول / بنا ومناول /بس المقاول / كلني بشطارة / ولا خلى صرة / ولا لقمة حرة / والعيشه مرة / اخر مرارة (61) .

ويستبدل الشاعر الصورة باخرى يشحنها بصراع تاريخي ، يستحضر تفاصيلها الدرامية من الغيب ، ينزل بها من سماء التجريد الى ارض الحقيقة العارية مثلما يفعل الساحر :

يحكي ان / ولازم يحكى / وكان يا ما كان / قبل الجنة / كان فيه بيضة وفرخة كمان / دبحو .لفرخة طبت صارخة / قامت البيضة / طقشت فقست فرخ فصيح / يدن ويهلل ويصيح / يفضل يدن لما يموت (62) .

صورة رائعة للصراع التاريخي بين القوتين ، البيضة / الوطن تعطي دائما الفرخ الخصب ، الانسان ، المواطن الشريف ، كلما ذبح لها فرخ أعطت فرخا آخر والفرخ لا يسكت لحظة واحدة من حياته ، انه دائما يصيح ، يحتج في انتظار ان يحرر من مصير الذبح .. وتنتهي هذه الصورة الى لعبة ، أية لعبة ؟ :

فتح عينيك / تلقى اللعبة دي خفة يد / ... / حابس حابس / عفريت كابس / ينزل قالع / يطلع لابس (63) .

ان العلاقة الاجتماعية قائمة على نفس الميكانيزم الذي يستثمره المشعوذ أو الساحر لتضليل زبنائه ، انها خفة اليد ، المكر والخديعة ، هذه العلاقة هي التي تخلق المعجزة ، (عفريت ينزل قالع يطلع لابس) ، متسلق سلم السلطة من مستنقع الفقر ، يتخل المنصب عاريا ، ويطل من الشباك رافلا في الحرير على حساب :

اللي بيرقص على المسامير / واللي بابرة ينحت بير

على حساب الذين ينتجون ولا يتمتعون بقيمة ما ينتجون ، ان هذا

المقطع يذكرنا ببقرة حاجا الحلوب ، والتي لا يذوق صاحبها احليبها .. ان قصيدة الحاوي ، والاشارة الى « خفة اليد » يستدرجان الى معالجة قضية أخرى تمس الموضوع مسا مباشرا ، وهي القوة التي يستعملها المستغلون لتكريس الاستغلال ، وتتشكل هذه القوة في « الوعي » المضاد الصادر من أعلى لمقاومة المد التطلعي عند المسحوقين ، وقد أشرنا الى هذا الوعي الذي يرمي الى تسطيح عقلية الجمهور وبالتالي تهميشه . ومن عادة الشاعر عندما يثير هذه القضية ان يتناولها متكلما من الاسفل لا من الاعلى ، جالسا وسط شريحته الاجتماعية ، لا واقفا منعزلا عنها ، فهو يبدأ بتوجيه اللوم والتقريع الى اذقان السذج الغافلين ، ثم يعالج المشكلة الى ان يقف على مصدرها ، يشخص المرض الى أن يكشف عن السبب ، يقول مثلا :

انا الاديب الادباني / غايظني حال بلدياتي / وغلبت أوحوح وآهاتي / لكن بلدنا / سمعها تقيل / الله الله يا بدوي / هات الشخاليل / شرم برم / والناس غافلة / والغفلة ع الاذهان / قافلة (64) .

انه يعلن عن غيظه لكنه لا يصل الى حد الاحتقار ، وينتهي من التقريع ولوم شعبه على غفلته بتشخيص السبب :

عرق لغضب فينا تملي / بالجهل نافر والتضليل (65) .

ان الجهل هو السبب ، لكن الجهل مفروض (التضليل) ، فالشعب لم يختر الجهل ولكنه وضع في كهوفه ، ان الشاعر هنا يقف موقف الام التي تعاتب وتلوم وتخاصم ابنها على تصرف لا يرضيها ، وتفرغ غضبها في كلمة ختام : « ... لكن انا أعرف من جرك الى هذا السلوك ،،، » .

واذا كان الشاعر يشجب التضليل والتجهيل بانفعال التألم والتقريع في هذه القصيدة ، فانه يعالجه في قصيدة أخرى بطريقة مخالفة :

قالك اكل الفول بيقوت / قالك حشو المعدة يموت (1) .

انه هنا يفضح استغلال البورجوازية للعالم من أجل استغلال الانسان وحصره في دائرة لا يتسع محيطها ، فاذا كان العلم يقر أن حشو المعدة يؤدي الى التسمم والاختناق وغير ذلك من مواصفات الطب ، فلتطبق هذه النظرية على المسحوقين ، وليتجهوا الى الفول ، لان العلم اكتشف انه غذاء نباتي رخيص من مزاياه تقوية العضلات وانعاش الجسم .. اذن الفول للشعب ، والاحسن منه لمستغليه .. والنتيجة بعد ذلك هي التي تسمعها على لسان الشاعر في عيادته :

اي مواطن يا ولداه / زاده الفول / لازم تلقاه / عنده البنكرياس بطال / والامساك فوق الاسهال / عنده الرهقة / عنده الدوخة / عنده انيميا / عنده عيال .

نتيجة الكشف هي المرض الناتج عن الجهل ... والجهل المفروض هو الذي يفتح أمام المحرومين أبواب الغيب ، فينصرفون عن الارض الى السماء :

قال لك تصبر عالمكتوب / زي ما صبر النبي ايوب / يعني تسلم للميكروب/ ياخذ رزقه بفضل الله .

ويقف الشاعر وقفة طويلة أمام الثالوث الاجتماعي : الجهل والجوع والمرض، ليصف ويحلل ويركب ويستنتج ، ثم ينتهي الى النتيجة :

وجع الراس حانعالجه بايه ؟ / قالك تدي الناس القوت ...

ان معالجة الفقر تكمن في توفير الغذاء للفقراء ، لكن هذه المعالجة مؤقتة، لانها حل مسكن ترقيعي .. الانسان لا يولد وهو يحمل قابلية للفقر أو الغنى ، بل العلاقات الاجتماعية هي التي تصنف الناس هذا الصنف . وبناء على هذا فلا بد ان يتوفر الناس على وعي بحقوقهم وواجباتهم ... وفي غيبة الوعي لا يجدي الحل الترقيعي لانه لا يكتسي سوى طابع المنح والتبرع من الفئة الحاكمة للمحكومة :

قالك طب والجهل يا بيه / قالك سيب الكلمة تفوت / قالك حتفوت ازاي / قالك لما الظلمة تموت / قال والظلمة تموت من ايه / قالك لازم بالنبوت .

القضاء على الجهل هو العلاج ، والقضاء على الجهل يتطلب القضاء على القوة / الظالمة التي أسدلت ستر الجهل ، ولكن بم يقضى عليها ؟ باستنبات انسان يتحدى الجهل والتضليل ، لكن كيف يتم هذا الاستنبات ؟

والنبوت حانجيبه منين ؟ / قالك لما نهز التوت / قالك قدر حقنا نهز / قالك نشرب صيغة يوت / حنطهر ايوب من صبره / وتفجر كبت المكبوت / وتفوق يونس من نومته / ويفلفص من بطن الحوت .

اذن هناك اختياران ، اما احداث زلزلة خارجية لتغيير الواقع الخارجي (نهز التوت) ، واما ممارسة الزلزلة الداخلية لتغيير النظر الى الواقع الخارجي ، ومن المنتظر في الاجراء الاخير (شرب الصيغة) ان يذيب الرواسب السلبية التي تعشعش فيها الخرافة والجمود (صبر ايوب) ، وذلك هو الطريق الى الخروج من بطن الحوت .

لكن ما هي حدود هذه الامكانيات المزلزلة على سلم الواقع ؟

يطرح هذا السؤال أمام وجود قوة مضادة لمفعول الزلزلة والتفجير المنشودين . قوة تخترع باستمرار وسائل اكتساح الغام التفجير ..

ج ــ اخلاقية الطبقة المسيطرة :

ان هذه الوسائل هي ما اصطلحت عليه في بداية هذه الفقرة باخلاقية الطبقة المسيطرة ، وتشكل في تضاريس القصيدة عند أحمد فؤاد نجم نتوءات مدببة بارزة ، وفي حياته النضالية مسامير وأشواكا وأسواطا ومشانق منصوبة في طريقه . وما كان عمره الزمني والشعري الا سلسلة من المعاناة ومواجهة هذه التحديات ، وكل من التزم طريقه يتعرض لنفس التجربة . ان من بين ملامح هذه الاخلاقية ، ان لم نقل أبرزها « النفاق الثوري » الذي تستخدمه القوة المسيطرة وثيقة شرعية لتضليل المحكومين ، وباسم هذه

الوثيقة ـ الثورة ـ يباح لهذه الطبقة أن تفعل كل شيء محتمية بشعار « الاخلاص للثورة » . ولقد عرضنا لهذا حين حديثنا عن « الاطار الاجتماعي للتجربة » . وقد حرص الشاعر على تمزيق هذا القناع في جل قصائده ، خصوصا منها قصائد : « يامرحرح » ، « يعيش أهل بلدي » ، « ميكي » ، « حلا ويلا » « الحاوي » ...

ويلخص الشاعر احساسه تجاه هذه الاخلاقية وموقفه في قوله :

بادينا ورجلينا / اسسنا وعلينا / وعملنا اللي علينا / جيل يطلع ورا جيل / وأخيرا ولا آخر / أخلاقنا بتتاخر / ومهازل ومساخر / وهزيمة وتضليل (66) .

ان استعمال الـ « نحن » يتضمن التزام الشاعر بالخط الثوري ، ومعنى هذا أننا لا يجب أن نفهم من قوله « أخلاقنا بتتاخر » أن التهمة معومة ، مما يرشحها لان تدخل في اطار الاصلاح والوعظ ، فالظروف التي قيلت فيها القصيدة هي التي استوجبت استعمال « النحن » لتعويم التهمة ظاهريا ، والتلميح الى الادانة التي يظهر المقصود بها عند قوله : « وهزيمة وتضليل » .

ويتجرأ الشاعر على تمزيق القناع في فترة لاحقة ، وتسمية الاشياء بمسمياتها ، تسمية الثورة البورجوازية بالكذب :

يا ليل يا عين ما اعرفش اكذب / طب واكذب ليه / عدم المواخذة لنا باكتب / ولا أبصر ايه / لا انا احترافي اشتراكية / ولا عندي نزعة رجعية / لكن شايف بعينيه / بر الامان بان / والمركب / راح ترسى عليه / وأنا حاكذب ليه (67) .

ان الشاعر هنا يتبرأ من الكذب ، أي تضليل الجماهير بشعار الاشتراكية ، ويعلن عدم التزامه بهذا النوع من الاشتراكية التي حولها أصحابها الى حرفة ، ولكي لا يتهم الشاعر بعداء الاشتراكية أعلن أنه ليس عدوها « لا عندي نزعة رجعية » ، ان الشاعر بهذا يعلن انه ملتزم التزاما حقا بقضايا الانسان العادلة ، دون أن تقيد نفسه ببرنامج يجعله مهرجا وبوقا لاصحابه ، خصوصا اذا كن هذا البرنامج مبنيا على المغالطة ، مثل هذه الاشتراكية التي هي في الحق صراع بين البورجوازية الثورية والامبريالية العالمية على حساب الجماهير الكادحة التي لم تستفد الا الكدح وسط هذا الصراع :

وسط العواصف مركبة / بين ريح شمال وريح يمين (68) .

لكن هناك ضمانة للوصول ، لانقاذ الوطن من الانهيار الذي خلقه التطاحن بالشعارات ، ان الخلاص يكمن في اسناد السفينة الى ابن البلد ، المواطن ، والوطني المخلص :

ولد يعوض اللي راح / ويعلا فوق كل الجراح / ... / ابن البلد / الوقت وقتك يا ولد (69) .

وتكشف لنا اشعار أحمد فؤاد نجم ملامح أخرى من اخلاقية الحاكمين، كالمحسوبية واستغلال النفوذ (قصيدة جوازة) (70)، وتحيز القضاء للبورجوازية (قصيدة كلب الست) (71)، وقمع الاصوات المعارضة، والافكار الحرة في مخابر البوليس وزنازن السجون واقفاص المحاكم ....

فهذا القضاء الذي قال عنه الشاعر نجيب سرور: «عدل يلبس طرابيش» قال أحمد فؤاد نجم مفسراً :

المجال فيه قاضي / كل قاضي ولد حرام / والشهود نسيوا الشهادة / والقضية والنظام / والقفص مليان ضحايا / والهلالي لما قام / قلعوه روب المحامي / لبسوه ثوب الاتهام / والنيابة ع الغلابة / طبقت بند اللجام .

المحاكم ـ طبقا لهذا المقطع صورية ـ أحكامها جاهزة، ولا تطبق الا على «الغلابة» «المسحوقين» ومن غريب المحاكم هذه أن الدفاع فيها (المحامي) لا يسلم فيها من التهمة الموجهة لموكله ... فقانون «اللجام» يطبق على الكل

ويأخذ الشاعر نفسه كنموذج للمضطهدين، ليقدم لنا صورة عما يجري في المعتقل (1972) على شكل حوار بينه وبين المحققين (74) :

وانتهى الحلم لجميل / وابتدا الهم التقيل / ـ فين امام ؟ / ـ انتومين ؟ / ـ احنا ناس مكلفين / تيجي سالك / مش حنتعب / واحنا طبعا معذورين / ـ لنتو دود الارض / والافه المخيفة / انتو ذرة رمل في عنين الخليفة / انتو كرباج المظالم والمآسي / انتو علة في جسم بلدي / انتو جيفة / ـ سكتوه ابن الكلاب / سففوه من التراب / فتشو كل الاماكن / طلعوا رفوف الدولاب / كموني يا حبيبتي / قوموني / قعدوني / ... / وانتهى التفتيش / مفيش / صدقيني / ما تخافيش / هو فيه يا عزه عندي ممنوعات ؟

اذن فهذه «المناسك» القمعية تبحث عن ممنوعات ؟ أية ممنوعات ؟ مخدرات ؟ سلاح ؟ مناشير ؟ انها ليست :

غير باحب الناس / وباكره السكات .

حب الوطن وما يستدعيه من رفع صوت المعارضة في وجه الظلم هو الممنوع، هنا تصبح كلمة الحق حشيشة تصادر ويحجز متداولها في الزنزانات والمخابر .

ويستعرض الشاعر الى جانب هذا تجارب رفاقه في النضال من شعراء وكتاب وصحفيين وسينمائيين وأساتذة وطلبة وعمال .. اذ لم تخل المعتقلات يوما من المثقفين التقدميين أمثال كمال عبد الحليم، أحمد عز العرب، ابراهيم فتحي، الابنودي، رؤوف نظمي، سيد حميس، صلاح عيسى، لطفي الخولي، عمر مكاوي، محمود عزمي ... وتتصاعد حملة الاعتقالات في السبعينات، فتصل في شهر واحد من سنة 73 الى أكثر من مائة صحافي وكاتب، بل انه في نفس السنة أحيل هذا العدد على المعاش

وهم في شرخ الشباب (73) ، ووسط هؤلاء وداخل السجن يقول شاعرنا :

أنا رحت القلعة وشفت ياسين / حواليه العسكر والزنازين / والشوم والبوم وكلاب الروم / يا خسارة يا ازهار البساتين / عيطي يا بهية على القوانين .

ان ياسين الاسطي ـ وهو أحد المناضلين المشهورين ، الذين انتهى مصيرهم بالاغتيال ـ يتخذه الشاعر رمزا لكل الثوريين المحاصرين : بما فيهم الطالبـة :

انا شفت شباب الجامعة الزين / أحمد وبهاء وجميعي وزين / حارمينهـم حتى الشوف بالعين / وف عز الظهر مغميين / عيطي يا بهية على القوانين .

والى جانب الطلبة يكبل العمال ، تلك الطبقة التي فجرت الصمت في انتفاضة حلوان والاسكندرية سنة 72 ، والتي لا تزال طليعة الانتفاضـات الشعبية الى اليـوم :

وقابلت سهام / وكلام انسان / منقوش ومأترف الجدران / عن مصـر وعـن عمال حلوان / مظاليم العهد المعتقلين .

بيد أن ممارسة القهر والقمع ضد هذه القوى الثورية ما كان لينجح في صنع أي احباط نفسي اذا نجح في احباط الحركة :

واطلق كلابك في الشوارع / واقفل زنازنك علينا / ... / وانقـل علينـا بالمواجع /احنا اتوجعنا واكتفينا / وعرفنا مين سبب جراحنا (74) .

ان المنافي ـ على العكس من ارادة الحكام ـ تشكل مدرسـة لصقـل شخصية المناضل وتعميق ثوريته كما تشكل أندية التعارف بين « المنفيين »:

وعرفنا روحنا والتقينا / عمال وفلاحين وطلبة / دقت ساعتنا وابتدينا (75) (...) / اوعوا تفتكروا / انا تبنا / مهما فرقونا ،،، (76)

د ـ تمجيد قـوة الجماهير :

ويلاحظ القارىء لاشعار أحمد فؤاد نجم نغمة تكاد تكون لازمة لاناشيده، وهي الايمان بقوة الجماهير الشعبية والتأكيد على هذه القوة : تارة بالاخبار ، (قصائد ابن البلد ، هوشي منه ، الجدع جدع ، الغربة ، السندباد ، ..) ، وتارة بالتحريض والاثارة : (قصائد : الطنبور ، غيفارا مات ، القضية ، صبر ايوب ...) ، وتارة بالمساندة (قصائد : رجعو التلامذة ، سلام مربع للطلاب ، تحية لابطال الثانوي ...) .

فالشاعر يؤمن بأن الشعوب هي صاحبة الكلمة ، هي القوة المحركـة للتاريخ ، هي المبتدأ والخبر في مركب الحضارة ، ويكتشف الشاعر هذه القوة في كلمة « الوطن » :

مصر يا أمة يا بهية / يا ام طرحة وجلابية / الزمن شاب / وانتي شابة / هو رايح وانتي جاية / جاية فوق الصعب ماشية / فات عليك ليل ومية / واحتمالك هو هو / وابتسامتك هي هي / ... / مصر يا امة يا سفينة / مهما كان البحر عاتي / فلا حينك ملا حينك / يزعقو للريح يواتي . (77)

فقوة الشعب ، مصر ، فوق الزمان ، وسفينته فوق ارادة الريـاح ، وصاحب الكلمة هو الانسان الكادح الذي بنى مصر بعرقه ودمه ، هو القوة التي تنتج وتبني ، هو شحم السواقي وفحم المصانع (78) . واذا أحـس الشاعر بخطر تزوير هذه الحقيقة ، أو حجبها يحرض ويثير :

يا شغالين يا محرومين / يا مسلسلين رجلين وراس / خلاص خلاص مالكوش خلاص / غير بالبنادق والرصاص (79) .

ان الشاعر وهو يعكس صورة واقعية من أرضية شعبية موحلة ، وينقل للمتلقي هذه الصور الملونة بالتضحية والنضال والتناقضات ، انه وهـو يفعل ذلك يعلن حضوره الدائم لمعايشة هذا الواقع معايشة الصراع ، اي انه لا يكتفي بأن يعكس ، بل يصبح عنده الانعكاس محاولة الخلق والتجاوز، محاولة التغيير كما رأينا .

لكن ما هو الاعتماد المقرر لهذا التغيير وهذا التجاوز ؟

انـه الكلمة التي يؤمن الشاعر بقيمتها ، الكلمة الشريفة البناءة الموظفة للتنوير والتوعية . وايمانا بقيمة الكلمة ، الشعر ، خص الشاعر كثيرا من قصائده بتقرير هذه الحقيقة ، فهو مثلا يصدر ديوانـه « يعيش أهل بلدي » بقصيدة « الاهداء » ، حيث يعلن التزامه بخط بيرم التونسي ، خط النضال بالكلمة الحرة الشريفة :

يا عيون الشعر يا تونسي / يا بحور هايجين ، مايجين / ماشيين في طريقك دايما / وحنفضل كده ماشيين / ع الدرب اللي انت رسمته / بالليل والناس نايمين .

على هذا الدرب المرسوم يسير الشاعر أحمد فؤاد نجم صحبة الشيخ امام يوزعان الكلمة النور ، ويضيئان للمعذبين في الارض طريق الخلاص :

دور يا كلام على كفيك دور / خلي بلدنا تعوم في النور / ارمي الكلمة في بطن الظلمة / تحبل سلمى وتولد نور / يكشف عيبنا / ويلهلبنا / لسعة في لسعة / نهب نشـور (80) .

شاعرنا يؤمن بأن الكلمة الملتزمة هرمون فعال في اخصاب التاريخ ، ونسغ حيوي لتنشيط حركته ، الكلمة تفجير للمتناقضات ابتداء من العالـم الداخلي (يكشف عيبنا يلهبنا) وانتهاء بالعالم الخارجي (نهب نثور) .. وعبوراً بالاقتناع الذاتي للشاعر بقيمة الكلمة ، يعمل الشاعر لترسيخ هذا الاقتناع لدى الآخرين :

وان كنت ناصح وفهمت المجالة / فهمها يـا بنـي اللي مـا فهمشـي / بسيطـة (81) .

والكلمة سيف ذو حدين ، أو قميص يمكن أن يلبس مقلوبا ، يمكن ان تستغل لغاية نبيلة مثل امكانية استغلالها لغرض دنيء ، يمكن ان تكون منبها أو تكون مسكنا ، يمكن أن تكون حقنة تنشيط ، أو قرص تخدير :

مر الكلام / زي الحسام / يقطع مكان ما يمر / اما المديح / سهل ومريح / يخدع لكين بيضر / والكلمة دين / من غير ادين / بس الوفا / ع الحر (82)

الشاعر يدين الكلمة المهرجة ، الكلمة المتملقة ، لانها المخدر ، لانها رماد العيون ، ومع الادانة يضع المسؤولية على أعناق أصحاب الكلمة ويعتبرها دينا يجب الوفاء به ، والوفاء يعني تسخيرها لمصلحة الانسان المسحوق .

ويتوجه بعد الادانة المجملة ، الى ادانة تجار الكلمة ، الى الشعراء الوصوليين ، الى المهرجين المحتالين على الكلمات ، الى البهلوانيين الذين يرقصون على الكلمة ، وعلى الشعارات ، حتى اذا القموا الخبز سكتوا وتشرنقوا :

شاعر بيتخن من بوزو / ممكن تخوف به عيالك / نازل يأزأز أزأوزو / حننك يمينك وشمالك / بقى مليونير واللي يعوزو / يصبح في ايده عقبالك (83) .

ان الشاعر هنا يتصدى لظاهرة الشعراء الوصوليين الذين يبيعون الكلمة ليأكلوا من هنا وهناك (بأزأزو) ، ويجعلون من مسودات اشعارهم تصاميم لبناء القصور والفيلات ،،، انها مأساة الشعر الذي عفر على اعتاب البلاطات ، مأساة الشعر العربي من « فانك شمس والملوك كواكب » الى آخر قصائد صالح جودت قبيل النكسة ، الى الذي يأتي ويأتي :

دا انني اللي زيك مشي (المقصود أم كلثوم) / يا مرضعة قلاوون / مدحتي عشرين ملك / وميت وزير ورئيس / مروان وعبد الملك / والمفتري ورمسيس / بتغني بالزمبلك / والا انني صوت ابليس / من أول المبتدا حتى نهاية الكون (84) ..

وبموقف الشاعر من الكلمة كقوة من قوى النضال ، نكون قد انهينا جولتنا السريعة في المضامين التي تزخر بها أشعار احمد فؤاد نجم المقدمة الينا في الديوانين « بلدي وحبيبتي » و « يعيش أهل بلدي » ... مع العلم ان الحركة الابداعية عند الشاعر ما تزال مستمرة ، وما زال ينتج قصائد تواكب الحركة التاريخية في بلده ، ومن أشهر قصائده اللاحقة : « اراغون » ، « نوارة » ، « سايغون » ، (85) ، « ممنوعات » . ان الانطباع الذي يحمله المتجول في هذه الاشعار هو أنها مسرح لصراع أفقي ، صراع الانسان مع الانسان ، صراع الانسان مع واقعه المادي ، وتشكل كل قصيدة عرضا لجانب من جوانب هذا الصراع ...

4 ـ التجربة على المستوى الفني :

التجربة كما رأينا تتمحور حول المسألة الوطنية بجميع أبعادها ، وهذا قد فرض عليها الطابع التقريري والمباشرة كما رأينا ، ومن هذا المعطى يمكن الانطلاق لاصدار حكم بتجريد التجربة من القيمة الفنية التي هي لب كل عمل

أدبي خصوصا العمل الشعري الذي ليست مهمته أن يعكس فقط ولكن أن يعكس الواقع بالانفعال به ومعاناته عبر الذات المبدعة .

لكن عندما نتصدى لتجربة أحمد فؤاد نجم من هذه الوجهة ، يجب أن نستحضر الاعتبارات التالية :

(أ) ان التجربة شعبية ، وليدة معاناة مبدع موضوع في خانة معينة من المجتمع ، ملتصق أشد الالتصاق بالواقع المكشوف ، يخاطب متلقيا في نفس الخانة ، تربط بينهما نفس المعاناة ونفس الاحساس .

(ب) كون التجربة نابعة من صميم المعاناة الشعبية ، يفترض ان تكون مادة بنائها لغة شعبية لضمان التواصل المنشود ، ومعنى هذا اننا ازاء عمل يفترض تغيير المناظير والمعايير التي نواجه بها عملا فنيا مبنيا باللغة الفصحى، أو تكييف هذه المناظير والمعايير تكييفا يسمح بالتواجد والتعايش مع التجربة .

(ج) تقدير الظرف الزماني للتجربة بوضعها في اطارها التاريخي ، وقد أشرنا في فقرة « الاطار التاريخي للتجربة » بعض معطيات هذا الظرف ، عندما أشرنا الى وضعية الشعر في خارطة الادب الحزيراني ، حيث يظهر أحد أوجه هذه الوضعية في اتجاه الشعر نحو التقريرية والمباشرة بكيفية تجعله أقرب الى العمل الصحافي .

ان هذه الاعتبارات وما يلحقها أو يسبقها من اعتبارات أخرى لا تمنع المتواجد من التجربة في مضامينها بالاقتناع او الاعتناق ، ان يبحث لحاسته الفنية في ظلالها مجالا لاغناء التواجد المحقق على المستوى الفكري .

وتحقيق هذه الغاية يفترض دراسة التجربة على ضوء التقسيم التالي : وضعية التجربة داخل حركة الشعر العامي بمصر ، وصياغتها ، ومعماريتها، وموسيقيتها ...

1 ـ وضعية التجربة داخل حركة الشعر العامي :

يعني هذا الاجراء محاولة للبحث عن عناصر نستطيع في ضوئها ان نميز ملامح التجربة في وسط رخام الوجوه الشعرية في هذا الحقل ، والبحث عن خصوصية التجربة ـ ان كانت ـ يفترض عملا مقارنا ليس هذا مجاله : لهذا فاننا سنكتفي برأي الشاعر نفسه في تجربته مع اتباع ذلك باشعاعات خاطفة لاختبار رايه . ان الشاعر أحمد فؤاد نجم يعترف : « ... انا امداد طبيعي لبيرم التونسي ، وأنا سعيد بذلك » وظفت الشعر في درجته الطبيعية ... أعطيت له صوت الصدق ، وحاولت ان أطور في الاشكال والمضامين ، لان عصري يختلف عن عصر بيرم ... » (86) .

وهو يؤكد هذا الاعتراف شعريا بقوله :

يا عيون الشعر يا تونسي / ... / ... / ماشيين في طريقك دائما / ... / وان كنا نقول ونغير / ونجدد في المضامين / بيكون الفضل لبيرم / أسس

واحنا الطالعين (87) .

لقد كفانا الشاعر بهذا التصريح بعض عناء البحث في هذه المسألة ، فبيرم مثاله ورائد تجربته ، والاختلاف بينهما ليس الا زمنيا مثل الاختلاف الموجود بين شوقي والبارودي من جهة ، والبحتري وابن زيدون من جهة أخرى ، أي ان قيمة أحمد فؤاد نجم الفنية تتحدد في الجهد الذي بذله لتطوير الشعر العامي الملتزم ، وللوقوف على بعض معالم هذا الجهد نقف عند نموذج من تجربة بيرم ، وهو مقطع شعري من قصيدة « بخمسين قرش » (88) .

بخمسين قرش ترفع ميكروفونـك — لـوش الفجـر وزيـادة شـويـه
وخمسين قرش نوضع نصف درهم — في جيب خصمـك وترميـه بليـه
وخمسين قرش تأخذ لـك شهـادة — بموت خالتك وخالتك لسه حيـه
وبخمسين قرش يعفيك المفتـش — من الغرامات ويشطب لك قضيـه
وبخمسين قرش اكتب لك مقالـة — بانـك مـن رجـال العبقـريـه

فالشاعر يرى أن المال يتحكم في علاقات المجتمع تحكما فظيعا يصل الى درجة استعباد الانسان وتجريده من قيمه الانسانية ، بينما يتناول أحمد فؤاد نجم الموضوع من منظور آخر ، منظور طبقي ، فهو يقول مثلا في قصيدة « كلب الست » :

انت فين والكلب فين / انتم كده يا اسماعين / طب دا كلب الست يا ابني / وانت تطلع ابـن ميـن ؟ .

القصيدة منسوجة من حادث وقع في حي من الاحياء البورجوازية ذهب ضحيتها اسماعيل الصعلوك الذي عضه كلب سيدة ثرية ارستقراطية ، وكان موقف المحكمة لصالح السيدة ، ان بيرم جعل المال بطل الدراما ، بينما جعله أحمد فؤاد نجم هو الانسان ، أي ان العلاقة الاجتماعية هي التي تقرر وضعيتنا تجاه المال ، نملكه أو يملكنا ، ان نجم اذن ينظر الى المتناقضات الاجتماعية من منظور الصراع الطبقي ، كما ان بيرم ينظر الى العلاقات الانسانية والسلوك البشري نظرة شبه مثالية ، فهو مثلا عندما يقدم صورة على الحانة في قصيدة « جريمة البار » يقول

الاوله آه ، كان معانا دين يعلمنا / حرام وحلال / وضيعناه
والثانية آه ، كان الحيا والخوف لاممنا / كبار وعيال / وده نسيناه
والثالثة كان الادب والعقل عاصمنا / من الاوحال / وراخر تاه (89) .

ان بيرم يحكم مسبقا على ارتياد الحانة بالجريمة ، بينما نجد « نجم » يدخل الى الحانة لا ليعظ ويعطي وعدا أو عيدا ، وانما ليكشف ويربط نتيجة الكشف بالواقع الخارجي للمكشوف عليه :

ونزور بالليل دنيا الخمار / ونلاقي الكاس ع الناس دوار / ... /
شوف دا اللي هناك / قدامه كاسين / مع انه لوحده / ماهوش اثنين / ... /
وحاقولك ايه / واعيدلك ايه / راح يملا عيونه بحلم جميل / بياع السهـد

ملا له عنيه (90) .

نتيجة الكشف تشير الى ان صاحب الكاس ينوء تحت ثقل هـم ، ويحاول تخفيفه وتحقيق التكيف بينه وبين وجوده الهارب ، بالخمرة ، ان بيرم كما رأينا يعكس بينما نجم يعكس ويحاول التجاوز .

اما علاقة نجم بالشعراء العاميين الآخرين أمثال الابنودي وزكي عمر وصلاح جاهين ، فالشاعر يحدد هذه العلاقة عندما يقول عن أحدهم ، وهـو صـلاح جـاهين ، كان المفروض فيـه أن يكـون امتـدادا طبيعيـا لبيـرم بموهبته الفنية .. لكن هذا لم يحدث ، لان صوته في الشعر كان مزيفا .., الا انه في لحظات صدق خرجت منه قصائد عظيمة ... » (9I) .

مضمون الاعتراف هذا يؤكد تشابه نجم وصلاح جاهين في التجربـة الشعرية على المستوى الفني وتنافرهما أحيانا على مستـوى المضاميـن والـرؤى .

ومن لحظات الصدق التي تحدث عنها نجم ، والتي يتشابه فيها مـع صلاح جاهين ، قول الاخير بمناسبة زيارة نيكسون لمصر :

احنا العمال اللي انقتلوا / قدام المصنع في أبو زعبل / بنغني للدنيا وننلو / عناوين جرانين المستقبل / ادانة المستر نيكسـون / يقتـل الاسطـي ياسين (92) .

فالتشابه هنا واضح سواء في البناء الشعري أو محتواه ، فقد أشرنا سابقا الى موقف احمد فؤاد نجم أمام هذا الحادث (يانيكسون ، يا بتاع الوتركيت) ...

الا ان الفرق يكمن في ان « نجم » يتجرأ على السخرية التي يثيرهـا كعادته من التناقض الموجود بين رئيس فضيحة ووترگيت ، ورئيس شعب فقير (سلاطين الفول والزيت) .. ليقول أن لقاء الحاكمين هو لقاء يتم في غيبة محكوميها ، انه لقاء شخصين ، لا لقاء شعبين ، ومن هذه المقارنـة البسيطة نستنتج ان تجربة « نجم » تتميز في حقل الشعر العامي بخصوصية تستمدها من التصاقها المباشر بواقع الجماهير المسحوقة ، وكشف هـذا الواقع بدون تحفظ أو لباقة ، أي ان خصوصيتها تظهر في جانب الصياغة أكثر من غيره ، فلنحاول اذن تأمل هذا الجانب .

2 ـ **الصياغة** : اذا كانت الصياغة هي التي تميز كل فن مـن فنـون الكتابة عن بعضها ، فانها في الشعر تشكل مركز الثقل الذي تدور حوله كـل ردود الفعل الانفعالية والنقدية التي يستثيرها العمل الشعري ، باعتبار ان الشعر ليس مجرد حقول مفهومية تترجمها الوحدات اللغوية ، ليس كلمة أو فكرة مموسقة ، وانما تكمن جوهريته في طريقة تبليغ الفكرة وايصال الموقف واظهـار الحس .

وازاء تجربة أحمد فؤاد نجم تحتد المناقشة حول الصياغـة الى ان

تصل الى حد نفي الطابع الشعري عن التجربة وتصنيفها في اطار التعليق الصحافي (93) . ولاشك ان حكما كهذا ينطلق من منظور المقارنة بين التجربة العامية وشقيقتها الفصحى ، وينطلق كذلك من اصداء النقاشات التي تجري حول التجربة الشعرية بالفصحى في العالم العربي عموما ومصر خصوصا ، تلك النقاشات التي ترافق تطور الاتجاهات التعبيرية في الشعر من المرحلة الكلاسيكية التجديدية ، الى الرومانسية الكلاسيكية فالرومانسية الاشتراكية ثم الواقعية الاشتراكية والواقعية التجريبية ، وهي اتجاهات تبادلت التعبير عن الحركة الدينامية للمجتمع العربي في مصر .

ومحاولة انتزاع القيمة الفنية ، أو الصفة الشعرية . عن تجربة نجم . تصدر ــ في نظري ــ اما عن خصوم ايديولوجيين يحسون بخطر فاعليتها التحويلية (94) ، واما عن خصوم فنيين ــ ان صح التعبير ــ واقصد بهم شعراء الفصحى الذين يرون ان ليس من مهمة الشاعر أن يوضح ، وانما عليه أن يلمح ، ليس له ان يلقن ، وانما عليه أن يحلم ويجعلك تحلم معه . وبعبارة أوضح : ليس عليه أن ينزل الى مستوى الجمهور العادي وانما على هذا الجمهور أن يرقى اليه ، ويمثل الاتجاه ادونيس (95) .

والواقع ان هذه الاثارة تضع السؤال التقليدي : هل الشعر للشعب أم الشعر للشعر ؟ ، ان الاطروحتين ليس بينهما تناقض في حد ذاتهما ، وانما التناقض موجود على مستوى المتلقين ، فمقولة « الشعر للشعر » تدافع عن قداسة الشعر وتخشى عليه من التدجين ، وتجد هذه الاطروحة دعامتها في مجتمع لا يعاني من الامية سواء كانت لفظية أو فكرية .

اما مقولة « الشعر للشعب » فهي تهدف الى تسخير الشعر كأداة ثورية لتوعية الجماهير بواقعها ودفعها الى تغييره والسيطرة عليه ، وتتوخى هذه المقولة التقرب الى الجمهور في اللغة والصياغة .. وهي مقولة تجد موطنها الشرعي في مجتمع يعاني من الامية بنوعيها ، معاناة تحرمه من التفاهم مع التجارب الشعرية « النخبوية » . والمجتمع العربي ومنه المصري يعاني من هذه الامية ، ومن هذه المشكلة ، مشكلة عدم تواصل الشاعر مع قاعدته .

ولا شك ان أحمد فؤاد نجم يعي تجربته وعيا تاما ، ويتوفر على دعم فكري وثقافي ورؤيا ناضجة عند الابداع ، وهو ليس بمعزل عن هذه المناقشات ولا بغائب عن التيارات التي تجري على الساحة الادبية (96) .

وبما أن كل ابداع يهدف الى التجاوز والتغيير ، فانه يتضمن اختيارا ، وشاعرنا ــ الذي يعي ابداعه ــ يتخذ الاختيار الواقعي في صياغته ، وهو اختيار متأثر بالادب السوفييتي ، وبالاخص ادب مكسيم غوركي (97) .

ولا شك ان الاتجاه الواقعي في الصياغة الشعرية قد تجاوزه الشعراء اليوم ، رغم ان مرحلة التحول التي تجري في الوطن العربي ، والمتناقضات المتكاثفة فيه ومنه مصر ، تكون مبررات لاستمرار هذا الاتجاه (98) ، واذا

يتم التجاوز من جانب شعراء الفصحى ، فان الشعر العامي ممثلا هنا في تجربة نجم لا يزال يجد في الاتجاه الواقعي وسيلة للتعامل مع الواقع المصري ، خصوصا وانه أدب وطني ملتزم ، « وكل أدب وطني اذا كان تقدميا يفترض توحد الكاتب أو الشاعر مع عصره ، مع بيئته المحيطة ، ومع شعبه ... » (99)

وهذا الشعب الذي يفرض على الشاعر « نجم » أن يتوحد معه ، شعب تتفشى فيه الامية ، وثقافته التي يتوفر عليها ثقافة شفوية سمعية ، فكان لا بد ان ينطلق الشاعر في هذه الوضعية لتحقيق هدفه التقدمي .

فواقعية أحمد فؤاد نجم أقرب الى جمهوره من الكادحين وأقدر على دفع التاريخ الى الامام .

واذا كانت الواقعية الاشتراكية في الشعر الفصيح بمصر قد استفادت من بعض مزايا الواقعية الاشتراكية السوفيتية كالتحدي ومحاولة التغيير ، واحلال النموذج البشري المسحوق اجتماعيا محل النموذج الرومانسي الضائع عاطفيا ، واحلال ديكور الفقر والبؤس والتعاسة محل الرقة العذبة والمرارة الهائلة ، مما جعل هذه الواقعية تميل في الصياغة الى التحقيق الصحفي (100)، فان هذه المزايا تتوفر في تجربة أحمد فؤاد صياغة ، واذا عدنا الى المضامين التي سقنا نماذج منها نجد ان هذه المزايا تشكل مادة الهامه وحافز ابداعه في شعره الحزيراني .

وقد نعثر على بقايا الآثار الرومانسية في شعره مثل الغربة والشعور بالضياع والوحدة ، واختيار المرأة الساقطة نموذجا للضياع ، .، وتتحسس هذه الانفاس الرومانسية في هذه المقاطع ، حيث يتألم الشاعر من :
الضيـاع :

الليل ملاح / تايه سواح / لا بيوصل شط / ولا بيرتاح (101) ..

والاستسلام :

دنا عمري ان ضاع / مش حابكي عليه / بس انا لا بودي / ولا بيدي / دا قدر مقسوم .

واختياره المرأة الفاشلة نموذجا للضياع الانساني :

لقيتها يمامة وكاسرة الطوق / ورتني جراح تحت الجناحين / وقالت لي زمان الحب ما راح / ... / . خد منى الليل / وادانى الليل / (102) **ورميت لـه الغالي بسعر زهيد ..**

والحلم المضبب :

وأنا شارد اسرح واتصور / وغمرني الفجر وصحاني / على كون نسكون / حايكون بكره منور .

غير ان هذه الانفاس الرومانسية لا تشكل سوى زفرات تتخلل الهياج الحاد الذي تشكله بقية القصائد ، بالاضافة الى أنها ليست تهربية ، وليست علامة على جزر للمد الثوري الغاضب في شعر أحمد فؤاد نجم ..

غير ان أهم مميزات هذه التجربة على مستوى الصياغة هي النزعة الدرامية التي تلخص كل قيمة من قيمها التعبيرية ، وقد المحت الى هذه الخاصية في ختام الفقرة السابقة بذكر الصراع .

ان الدراما في العمل الادبي ـ وأصلها في العمل المسرحي ـ تعني من جهة الابتعاد عن الغنائية الذاتية ، ومن جهة أخرى تعني استغلال الصراع ، سواء كان صراعا داخليا بين المبدع ونفسه ، أو خارجيا بينه وبين واقعه ، وسواء كان هذا الصراع الخارجي عموديا أم أفقيا .. فكرة تقابلها فكرة ، ظاهر ويختفي تحته باطن ، مما يكسب الشعر حياة وحركية مستمدة من الحدث الذي يستلزمه الصراع .

ولا شك ان ما أشرنا اليه في بداية هذا الفصل باسم الواقعية ، او الموضوعية ، يعد من أبرز سمات العمل الدرامي ، حيث يدرك الفنان ، الشاعر ان ذاتهلا تقف معزولة عن بقية الذوات الاخرى (103) .

فالشاعر يعرض أمامنا التناقض الطبقي ، ويفتت هذا التناقض الى صراع مجزأ على مساحة الحياة العامة كلها بين المستغلين والمستغلين ، بين البوليس والمعارضة ، بين القضاء والمتمردين ، بين الفكر النقدي والفكر الرجعي ، بين الشاعر الملتزم والشاعر الانتهازي ، ويرد هذا الصراع كله الى المادة ، حيث يشعر احد الطرفين انه محروم ويحرص الطرف الآخر على الاحتفاظ بمكاسبه وتنميتها على حساب حرمان الطرف الاول .

هذا العمل الدرامي الممثل في الصراع ، يكسب ـ كما قلت ـ التجربة حركية تعكس حركة الصراع وحرارته ، فاذا أخذنا قصيدة مثل قصيدة يعيش اهل بلدي ، نجد العمل الدرامي يبدا هكذا :

يعيش أهل بلدي / وبينهم مفيش / تعارف يخلي التحالف يعيش / تعيش كل طايفة / من التانية خايفة ...

فالشاعر يبدأ بتقديم منظر ستاتيكي تجريدي (يعيش أهل بلدي) ، ثم لا يلبث ان يحركه ويستصدر منه مناظر ديناميةً متحركة : نفي التعارف ، نفي التحالف ، الانقسام الي طوائف ، الصراع .

وعن المثقف يقدم بنفس الطريقة منظرا ثابتا مختزلا :

يعيش المثقف على مقهى ريش

ثم يحركه حدثيا كالآتي :

محفلط مزفلط كتير الكلام / عديم الممارسة عدو الزحام / بكام كلمة فاضية / وكام اصطلاح يفبرك حلول المشاكل قوام .

وعن البورجوازية العسكرية ، يلتقط أولا صورة مكبرة للحي (يعيش التنابلة في حي الزمالك) ، ثم يتحرك الشريط في صور حركية يدخل بها القاريء الى الحي :

وحي الزمالك / مسالك مسالك / تحاول تفكر تهوب هناك / تودر حياتك /

بالاش المهالـك .

فيخرج القرىء من هذا الحي ، هذه المشاهد ، يلهث من العياء والرهبة .. ويقدم لنا الشاعر في نفس القصيدة الكادحين في هذه الحركة :

يا فلاح يا صانع / يا شحم السواقي يا فحم المصانع / يا منتج يا مبهج ي آخر حلاوة / يا هادي يا راخي يا عاقل يا قانع .

انها حركة دائبة محمومة في المصانع والحقول ، تنتج الخبز وتنتج البهجة في الواقع ، كما تنتج في القصيدة حدثا وحركية ..

ويقدم الشاعر هذا العمل بأسلوب مبطن بالسخرية كما في قصيـدة : « شرم برم » :

أنا الاديب الادباتي / غايظني حال بلدياتي / وغلبت ، اوحوح وزهاتى / لكن بلدنا سمعها ثقيل ..

أو في قصيدة « وعد الحر » ، حيث تتداخل الدراما بالمونولوغ :
الخط دا خطي / والكلمة دي ليا / غطي الورق غطي / بالدمع يا عنيه .

يثبت حضور الانا وغياب الغير شعورا بنوع من الغربة ، أو بوجود هوة بين الشاعر والعالم الخارجي .
غير ان الديالوج هو أكثر سمات هذا العمل الدرامي ، حيث تتضخـم المواجهة وتمتد الحركية ، ويصل في هذا الاتجاه الى حد شغل بعض القصائد كلها بالحوار المتبادل ، كما نرى في قصيدة « ورقة من ملف القضية » :

ـ انت شيوعي ؟ / ـ انا مصراوي / ـ انتو مصايب انتو بلاوى ..

وتندرج في طي هذا العمل الدرامي قيم فنية أخرى كالنسج القصصي ، ونزعة السخرية ، وتوظيف التراث ...

في النسج القصصي تواجهنا القصيدة / الحدوتة ، في سرد متسلسل يعقبه تدخل الشاعر ، وهو سرد ينطبق عليه مصطلح « التحقيق الصحافي » كما نجد مثلا في « بكائية يناير » التي سبق أن اشرنا اليها :

سـرد :
انا رحت القلعة وشفت ياسين
حواليه العسكر والزنازين
تدخـل :
عيطي يا بهية على القوانين

أو في قصيدة « بلدي وحبيبتي » :
الليلة دي جم خدوني يا ملاكي / جوز تنابله ونص دسته من التيران / ... / وانطلق في الجو فجاة / يا حبيبتي / صوت مفاجاة / صوت يخلي الدم يجمد/ « اصحى يا احمد / وانتهى الحلم الجميل / ...

انه عمل قصصي يمتاز بحضور القصاص / الشاعر دائما ــ وهو اتجاه يتوجه فيه الشاعر في بعض فترات حياته خصوصا فترات الاعتقال ، ويرى

فيه الصياغة الاحسن ضمانة للتبليغ ، وبالاضافة الى ذلك فهو ينسجم مع المباشرة التي تتسم بها قصيدة نجـم .

اما السخرية فهي اجراء فني يستخدمه الشاعر في وقت احتداد الصراع، ليعكس الشعور بالكارثة ، والاحساس بالحنق ، فيقدم عملا تراجيكوميديا يصب فيه مرارته على الواقع ويتخلص ـ فنيا ـ من جمود التقريرية وارتفاع نبـرة الخطـابـة ،

واذا كانت السخرية في العمل الادبي ، ومنه الشعر ، « تشكل منفى ، فيه يشك الشاعر بالآخرين (104) » ، فان هذه الحقيقة تجد تأكيدها في عمل شاعرنا .

فالشاعر مثلا عند ما رأي نفسه متناقضا مـع نمـوذج المناضليـن « الفولكلوريين » . انطلق ساخرا :

ما رأيكم دام عزكم ، يا انتيكات / يا غرقانين ، في المأكولات ، والملبوسات / يا بتوع نضال آخر زمن ، في العوامات .

وكما يجعل هذا المنفى الشاعر يسخر من الآخرين ، فانه يجعله كذلك ساخرا من نفسه :

واسماعيل دا يبقى واحد / م الجماعة الغلبانين / اللي داخو في المعاهد / والمدارس من سنين / ... / انت فين والكلب فين / انت كده يا سماعين / طب دا كلب الست / وانت تطلع ابن مين ؟ !!

ان الشاعر هنا يسخر من نفسه في صورة اسماعيل ، سخرية تصـل الى حد جعل الانسان أدنى قيمة من الكلب .

وقد تتطور السخرية لتصل الى العمل الكاريكاتوري كما نجد مثلا في قصيدة « ميكي » ، حيث يصور الشاعر أحد كبار السياسة الرسميين بالفأر « ميكي » . وقد يلحق تفصيلات بالصورة الكاريكاتورية المجملة كما نجد مثلا في قصيدة « يعيش أهل بلدي » ، « حلاويلا » ، « يامرحرح » ...

ففي « حلاويلا » مثلا يتصدى للنموذج الاشتراكي الاحترافي :

يا حلو لولو شفته زمان / مهموم بقضايا الانسان / ينكتك لا تقول بركان / ولا بوطاكاز ولا حلـة ...

ان النزعة التحريضية في الشعر لها جانبها السلبي وهو الوقوع فـي التقريرية الجامدة ، وجانبها الايجابي الذي يستهدف الاثارة .

ولكي يتخلص الشاعر من سلبيات هذه النزعة يلجأ الى السخرية ، ولكي يحافظ على الجانب الايجابي يزاوج بين السخرية والتحريض .

اما العنصر الآخر من عناصر الصياغة عند نجـم والـذي يستحـق الالتفات فهو تعامله مع التراث .

ونحن عندما نتكلم عن التراث هنا ننطلق من مفهوم ان التراث هو كل ما تجاوزناه زمنيا حتى ولو كان مستمرا في الحاضر ، باعتبار ان كل تجربة

ابداعية في الامس تصبح بالنسبة لنا اليوم تراثا ، وابداع اليوم الحاضر يصبح غدا تراثا ...

وعلى ذلك فان تعامل نجم مع التراث يتجاذبه قطبان : التراث الشعبي، والتراث الثقافي العصري .

ففي القطب الشعبي يستدعي انتباهنا رصيد من التعابير الشعبية التى درج المغنون والزجالون على تداولها كقوالب فنية للتعبير عن احساس او شعور بكيفية مباشرة أو رمزية .

فنحن نصادف مثلا في جولتنا عبر قصائده هذه المعالم التراثيـة الشعبيـة :

(1) استهلالات موالية : يا ليل يا عين (ق . التوبة) ، (ق . عبد المنعم) ، ومن أشهر هذه الاستهلالات « الاولة آه » ، وهي من التقاليد الفنية الشعبية التي يوظفها شعراء العامية كبيرم الذي يقول مثلا في قصيدة « جرعة البـار » :

الاولى آه ، والثانية آه ، والثالثة آه .

اما نجم فيوظفها على هذا الشكل في قصيدة « الاولة بلدي » وفي هذا التوظيف تطوير يستحق التنويه ويوازي عملية تجديد ناجحة :

الاولى بلدي والثانية بلدي ، والثالثة بلدى .

(2) عبارات غزلية : **رماني الشوق / مشيت سواح / اهو دا اللي بنظرة عين شبكوه / عدى الهوى عدى / ميل هنا وهدى / آه م الهوى ومنهم / يا حبايبنا ، وحشتونا ، لسه فاكرينا ...**

واستعمال الاسمين العلمين « بهية » ، « ياسين » كروميو وجولييت في دراما الغرام بالادب الشعبي المصري :

يا بو خال عالخد / يا بوتيه ودلال / شوف الحكاية يا وله / عشق الصبايا يا وله

وهي تعابير مألوفة تنقلها الينا حناجر المطربين الشعبيين المصريين ..

(3) عبارات منحدرة من الميثولوجيا الشعبية ، وابرز ما وظف فيها الشاعر ظاهرة «الحاوي»، وهو في اللغة العامية المصرية يعني مرقص الحيات الذي يعتمد على التهريج وخفة اليد : فالشاعر ينقل الظاهرة بحركيتها :
توت حاوي ، حاوى توت / عفريت كابس / ينزل قالع / يطلع لابس .
وكلمة « توت » اشارة الى صوت تلك الزمارة التي يستعملها الحاوي لترقيص الحيات ، وهي شبيهة بما يعرف عندنا في المغرب بـ « طوطو » .
وعبارة (توت حاوي ، حاوي توت) متداولة على المستوى الشعبي في مصر خصوصا في الاوساط التي تتعاطى السحر او تدعي ذلك كنوع من التعزيم (106) ..

(4) عبارات مستمدة من التراث الديني ، وهي نادرة في الديوانين ، اذ

لا نكاد نعثر الا على قصيدتين يبرز فيهما هذا التوظيف ، ففي قصيدة « على الربابة مثلا » تطالعنا هذه العبارات :

اصلي على النبي قبل البداية / نبي عربي مشفع في البرايا

وفي قصيدة عبد المنعم رياض : « بعد الصلا ع النبي » .

أو كلمة « الجنة والنار » في قصيدة الحاوي (كان يا مكان قبل الجنة والنار) .

أو اقتباس قصة يونس الذي التقمه الحوت في القرآن : (ويفوق يونس من نومته / ويفلفص من بطن الحوت) ..

(5) عبارات شعبية مستهلكة على نطاق واسع في الحياة العامة سواء منها ما يدخل في نطاق اللباقة : (**صباح الخير عالورد اللي فتح / صباح العندليب / صباح الفل والياسمين** /) أو التي تستعمل في موقف الغضب والتشنج (يا خراب البيت / يا نهار الشوم / من شرب الطين) ، وهذه العبارة الاخيرة سبق ان أشرنا الى ان الابنودي عنون بها قصيدة له « شبر طين » ...

اما بالنسبة للتراث الثقافي العصري ، فان الشاعر يعلن عن حضوره وموازاته للكتابة العربية العصرية بالفصحى ، بتعامله مع التراث تعاملا مشاكلا لتعامل الشعراء والكتاب بالفصحى معه .

ففي التوظيف الميثولوجي نجد الشاعر يستعمل ايوب كرمز للصبر (قصيدتا التوبة ، صبر ايوب) . وفي التوظيف التاريخي نجده يستلهم المعالم التاريخية لتكييفها دلاليا مع مقتضى تجربته ، سواء كانت هذه المعالم أشخاصا مثل التتر ، التركمان ، المنبوذين (في كلب الست) ، هولاكو ، صلاح الدين الايوبي ، المسيح ، يهوذا ... أو كانت أحداثا مثل قصة بيع الارض من طرف الاسرة الهاشمية لليهود (ق . على الدبابة) .

وفي قصيدة « الشربة العجيبة » نجد الشاعر يستعمل « صبغة اليوت » لتطهير شعبه من الخوف ، مثلما استعمل قبله يوسف السباعي ذلك المحلول الطبي لتطهير الناس من النفاق ، في روايته « أرض النفاق » ...

غير ان تعامل الشاعر مع التراث ليس تعاملا فولكلوريا سلبيا اجتراريا بل انه يوظف التراث توظيفا ثوريا توظيفا ينطلق من مراكز هضم هذا التراث واستيعابه من أجل تجاوزه ، والتجاوز يتم بطريقة استغلاله من أجل التثوير ، انه وهو يوظف التراث يخاطب جماهيره بلغتها ، لا من أجل مجاملتها وتملقها ، ولكن من أجل تنويرها تنويرا معتمدا على الفهم الحقيقي للتراث .

فهو مثلا عندما يستعمل الاستهلال الموالي « الاوله آه » ، يفرغ التعبير من مضمون الدلال والميوعة ، ليشحنه بمدلول جدي « الاوله بلدي » . فكلمة « بلدي » المحددة الملموسة تحل محل « آه » الاثيرية المجردة .. بعبارة أوضح : انه ينزل « آه » الانفعالية الموهمة لوجود صراع غير مرئي الى

الارض « بلدي » حيث الصراع الحقيقي .

ويستعمل الشاعر « بهية » ، « ياسين » كرمزين حيين مستمرين في عكس مأساة الانسان ، بهية مصر ، مصر المتحدية للزمان ، بهية هذه لا يلبسها القطائف او يعطرها او يوشى ظفائرها بالفل كما يفعل الزجالون عادة، وانما يقدمها في وجهها الحقيقي خشنة في مستوى خشونة الزمان ، يلبسها الطرحة والجلباب (مصر بامه يا بهية ، يا ام طرحة وجلابية) .

وياسين ليس الفتى الغرير ، ليس جميل بثينة ، ولا روميو جولييت ، وانما هو عاشق بهية / مصر . هو الانسان المصري الذي يترجم عشقه بالعطاء والتضحية ، ويدفع ثمن حبه سجنا وتغريبا وصلبا .

انا رحت القلعة وشفت ياسين حواليه العسكر والزنازين .

ويوظف الشاعر التراث الديني توظيفا تكتيكيا ، فلو وقفنا عند القصيدة التي ترشح أكثر من غيرها بالتعابير الدينية (على الربابة) ، لوقفنا على سر هذا التوظيف ، فالقصيدة حماسية يظللها المناخ الملحمي ، والموقف الملحمي عند العرب المسلمين يرتبط بالدين لى اليوم ، فلا تزال عبارة « الله اكبر » هي صيحة الجندي الذي يركب الدبابة ويستعمل صواريخ سام . مثل جده الذي يركب الفرس ويستعمل الحسام ، ان الشاعر وهو يستعمل عبارة « اصلي على النبي » يحقق غاية مزدوجة : غاية فنية وهي تذكير المتلقى الشعبي بذلك الشاعر الزجال الذي يحمل الربابة ويبدأ بنفس العبارة لينشد ملحمة عنترة أو أو أبي زيد الهلالي ، وغاية فكرية تهدف الى استفزاز اولئك الذين يتخذون الدين أفيونا للتخدير ، أولئك الذين يستضيفون الخبراء والتقنيين الشيوعيين لتدريب الجندي العربي على استعمال الاسلحة ، وفي نفس الوقت يوزعون مرشدين دينيين يحذرون الجيوش من الشيوعية عدو الدين ! فكأني بالشاعر يتهكم على هذا التناقض وهذه المهزلة ، وتتاكد هذه الغاية عندما نتوغل في القصيدة الى نهايتها ، عندما يربط الشاعر ربطا مباشرا بين الدين كمقولة والدين كممارسة ، عندما يشير الى الخلافة اشارة غير مباشرة بقوله : « وايش بعد المسيرة الهاشمية » .

ان استعمال كلمة « الهاشمية » في نفس السياق يثير حساسية شديدة بالخلافة ، كتقليد من التقاليد السياسية المدعمة بالدين .

وعند اقتباس الشاعر — ان صح انه اقتبس — صبغة اليوت المشار اليها من يوسف السباعي . نجده يقوم بعمل تصحيحي شبيه بتصحيح ماركس لديالكتيك هيجل ، ذلك ان يوسف السباعي في قصة « أرض النفاق » يعلل الازمة الحضارية بمرض النفاق ، وهو تعليل مثالي أخلاقي ، يطبق تهمته على الجميع ، وبذلك فانه لا يقدم للانسان شيئا بهذا التعميم ولا يحقق التطهير الذي ترمي اليه قصته : في حين ان نجم يشكو من الخوف — عوض النفاق — خوف المواطن الاعزل من حاكم مسلح ، ولذلك يقترح صبغة اليوت كشربة

عجيبة لتطهير هذا المواطن من الخوف .. نجم وقف هنا يرى ان الخوف هو الازمة ، خوف الاعلى على مكاسبه يملي عليه ان يضغط ، وخوف الاسفل على روحه يفرض عليه ان ينضغط .

بهذا نكون قد انتهينا من الصياغة ونحن نسجل للشاعر اصالة تتمثل في تشكيل عمله الشعري على نفس درامي يجعل تجربته الشعرية تساير الاتجاه الشعري العصري في الفصحى . كما ان تعامل الشاعر مع التراث ينبيء عن وعي كامل بأهداف العملية الابداعية ، ووعي بمقتضيات الحركة التاريخية . وبعد هذه النظرة العاجلة الى الصياغة لا يبقى الا ان ننظر الى التجربة من جانب آخر هو الجانب الهندسي والموسيقي ، وهو ما سنجمله في اطار معمارية القصيدة .

3 ـ معمارية القصيدة عند نجم :

يميل التصميم الجمالي لقصائدأحمد فؤاد نجم الى احتضان النموذجية الحديثة في الشعر العربي ، وينأى عن النموذجية القديمة التي نجدها عند بيرم مثلا .. وربما يكون هذا التعديل في شكل القصيدة هو ما يؤكد قول الشاعر الذي أشرنا اليه سابقا من انه يطور في الاشكال .

ويتجلى هذا التطور في اتخاذ الشاعر السطر الشعري كوحدة اساسية في بناء القصيدة عوضا عن البيت الشعري ذي الشطرين كما هو مألوف عند بيرم ، وربما فرض على نجم هذا التعديل شعوره بعدم امكانية عصر مشاعره وتقديمها في البناء القديم .

وان نظرة خارجية الى هذا النظام الذي بنيت به القصيدة تلتقط صورتين للقصيدة من الناحية المعمارية ، هما القصيدة القصيرة ، والقصيدة الطويلة .

واذا كان النقد الحديث يضع القصيدة القصيرة في اطار الغنائية لكونها تجسم موقفا عاطفيا مفردا أو بسيطا (107) ... فان هذا الحكم يصعب ان يطبق على القصيدة القصيرة عند نجم : الا باعتبار ان هذه القصيدة يسهل تلحينها وغناؤها .

انها تطرح على العكس من ذلك موقفا فكريا قد يبدو ذاتيا من الناحية التركيبية ، كما نجد مثلا في قصيدة « برولوج » .

يا ليل يا عين / ما اعرفش أكذب / طب واكدب ليه ؟ / عدم المواخذة / لا انا باكتب / ولا ابصر ايه / لا انا احترافي اشتركية / ولا عندي نزعة رجعية / لكني شايف بعينيه / يا فلاحين يا صنايعية / بر الامان بان .

هل طغيان الانا الذي أشرنا الى مبرره فنيا هو العنصر الذي يحكم على التجربة بالذاتية ؟ ان الانا رغم انها تظهر شكليا انعزال الشاعر عن الغير ، الا انها في العمق النفسي تحمل دلالة معانقة الشاعر للغير ، والقصيدة تؤكد ذلك ، فالشاعر يلخص عبر ذلته موقف غالبية المسحوقين الذين يرفضون احتراف الشعارات الخالية من مدلولاتها على مستوى الممارسة ، ورفضهم

لا يدينهم بمعاداتها .. اذن فالشاعر هنا غير معزول عن الذات الجماعية التي ينتمي اليها .. وهو أيضا لا يعالج موقفا عاطفيا حتى باقتراض ان العاطفة تكون مخدع افراغ لمواقف فكرية ، ان الشاعر هنا يطرح موقفا فكريا عاريا . وتتميز القصيدة القصيرة عند نجم بنفس مميزاتها في الفصحى ، فهي تبدأ غالبا بشعور مجمل مضبب ، ثم ينكشف هذا الشعور / الموقف تدريجيا الى ان ينتهي بافراغ . ففي قصيدة « التوبة » مثلا نجد البداية :

أتــوب ازاي وانا ايــوب

ان الشعور ، الموقف ، يبدو مجملا ، شعور بطول الصبر ... ويتضح هذا الطول في بقية السطور الشعرية :

سنين ماشي ور الافكار / ... / رماني الشــوق مشيت ســواح / ،،، / غريب الاهل والاوطان / يقوم وقت البدر بدار / وعند القسمة مش محسوب

ثــم يقــع الافــراغ :

وانا ويا الجميع مشتاق / ليالي الوصل يا محبوب

فالصبر الطويل الذي بدأ به مفسر بـ (عند القسمة مش محسوب) ، والموقف المطروح هو التطلع الى الخلاص (ليالي الوصل) .

ويتخذ الاطار البنائي للقصيدة القصيرة عند نجم شكليــن : القصيــدة الدائرة ، والقصيدة الحلزونية .

ففي الشكل الاول ، القصيدة الدائرة ، نجد القصيدة تنتهي بما ابتدأت به ، سواء كانت النهاية لفظية كما نجد مثلا في قصيدة « التوبة » المشار اليها ، حيث البداية والنهاية هي (اتوب ازاي وانا ايــوب) ، او كانــت النهاية معنوية كما في قصيدة « برولوج » حيث البداية : (يا ليل يا عيــن ما عرفش أكذب) ، والنهاية : (وأنا حاكذب ليه) فالبداية نفــي للكــذب ، والنهاية استفهام انكاري للكذب .

اما في الشكل الثاني ، الحلزونية ، فاننا نجد القصيدة تتالف مــن مقاطع أو دفقات تنتهي كل منها بنفس الوحدة الدلالية كمــا في الموشحات (القفل) ، لتبدأ الاخرى بداية شبيهة بالبداية الاولى ، كما نجد مثــلا في قصيدة « غيفارا مات » ، فبداية المقطع الاول هي :

(**غيفارا مات غيفــارا مات**) ونهايتــه : **غيفــارا مــات غيفــارا مــات**) ، واتمد حبل الدردشة والتعليقات) .

ولا يحرص الشاعر على أن تكون بدايات المقاطع ونهاياتها لفظية ، فقد ينوع تنويعا من شأنه المحافظة على الصلة بين هذه النقط (البداية والنهاية)

ففي نفس القصيدة ، نجد بداية المقطع الثاني هي (مات المناضــل المثال) والثالث (ما رأيكم دام عزكم) ، والرابع (يا شغالين يا محرومين)، فهناك صلة شعورية بين البدايات كما توجد بين المقاطع ... (غيفارا مات)، (مات المناضل) ، (ما رأيكم دام عزكم) في هذا الموت ، (يا شغالين يا

محرومين) لقد مات مثالكم ...

واذا لاحظنا في القصيدة القصيرة انها تكثف موقفا وشعورا معينين ، فان القصيدة الطويلة عند نجم ـ كما عند غيره ـ تحلل هذا الموقف وتجزئه الى عناصر فكرية متجاذبة متصارعة متكاملة متجاوبة .

فاذا أخذنا على سبيل المثال قصيدته الطويلة « ورقة من ملف القضية » لوجدنا ان القضية العربية يفتتها الشاعر ويحللها الى قضايا جزئية تكون روافدا أو انسجة للقضية الكبرى .. فهو يثير علاقة الحكام بالمحكومين (مصر العشة واللا القصر ؟) ، والعلاقة بين مصر والعرب مع الدول التقدمية في العالم (ايه رايك في سفارة كوبا ؟) ، والعلاقة بين العرب فيما بينهم مشخصة في مشروع الوحدة : (مصر في وجدةمع سوريا وليبيا) ، وموقف القيادة الحاكمة من الفكر الشيوعي (كل الشيوعيين أمثالك / آخر غلبة وقلة ذوق) ، وموقفها من الانتفاضات الاجتماعية (ايه رايك في حكاية الطلبة) ، والموقف من القضية الفلسطينية (مالنا ومالفدائيين ؟) ، وموقف الجماهير من الحرب ...

انها قضايا جزئية ترتبط فيما بينها ارتباطا متكاملا مثلما ترتبط ارتباطا عضويا بالقضية الكبرى .

وقد تتخذ القصيدة الطويلة عند نجم شكلا حلزونيا ، مثلما نجد مثلا في قصيدة « يعيش أهل بلدي » حيث يجمع تناقضات التعايش في وطن واحد، فيعرض هذا التعايش مجملا في المقطع الاول (يعيش أهل بلدي / وبينهم مفيش / تعارف يخلي التحالف يعيش) .. انه منذ البداية يحدد للمتلقي جو القصيدة ، وهو جو التناقض والتنافر ، جو التواجد لا الالتحام .

لذلك ينطلق في المقاطع الاخرى ليجسم مضمون المقطع الاول ، فيعرض صورة كل فصيلة في المجتمع ، وكل حلزونة تكاد تنتهي وتبتدىء بنفس الصدى الذي نشأ في المقطع الاول : (يعيش أهل بلدي / يعيش المثقف / يعيش التنابلة / يعيش الغلابة ...) وتقفل القصيدة بنفس الصدى .،، وتتميز هذه القصيدة عن الاولى بكونها برولوجا ، اذ يختفي تقريبا صوت الشاعر الاول ولا يظهر الا في اللازمة التي يتردد فيها ياء المتكلم (بلدي) .

بعد هذه النظرة الخارجية لمعمارية القصيدة نقوم بمعاينة داخلية لفحص مكوناتها انسجة وخلايا ...

لقد سبق ان أشرنا الى ان أحمد فؤاد نجم اختار السطر الشعري كوحدة أساسية ، أي أنه حطم وحدة البيت التقليدي عند بيرم ، ولم يسلم نجم من المواخذة التي يحاسب عليها محطمو وحدة البيت عضويا من تحطيمهم لها دلاليا (109) ، فتتولد عن هذا التحطيم ظاهرة أخرى هي ظاهرة الجملة الشعرية . فنجم باختياره الشكل الجديد في بناء القصيدة يتعرض لنفس المأخذ وان كان نادرا في شعره . فاذا أخذنا مثلا مقطعا من قصيدة « جوازة »

نجده مكتوبا هكذا :

سالت الخضرية / وبنوع الدخان / ع الحكمة الالهية / في نظافة شعبان / وعرفت أن أخانا / شعبان ابن بهانة / اتجوز فنانة / واتعين فنان (110) .

فالمقطع يمكن اعادة تركيبه كالآتي :

سالت الخضرية وبنوع الدخان ع الحكمة الالهية في نظافة شعبان وعرفت ان أخانا شعبان اتجوز فنانة .
واتعين فنان . (وان كان ليس من حقنا ان نحاسب الشاعر على هذا الاختيار) . أ

أي ان المقطع المؤلف هندسيا من ثمانية أسطر شعرية ، يتكون دلاليا من جملتين أو ثلاث شعرية .

وكذلك الشأن في هذا المقطع من قصيدة « القضية » :

الحكاية ان البلد / مش ملك ناسها / والخلايق في البلد / مش مالكة راسها / والبلد أصلا / بلدنا مش عليلة .

يمكن اعادة تركيبه فيصبح :

الحكاية ان البلد مش ملك ناسها / والخلايق في البلد مش مالكة راسها / والبلد أصلا بلدنا مش عليلـة

فالمقطع مكون هندسيا من ستة أسطر شعرية ، ودلاليا من ثلاث جمل شعرية .

لكن تحطيم وحدة البيت كما رأينا له مبرر عند الشاعر ، مبرر نفسي وجمالي في نفس الوقت ، فنفسية الشاعر المبدع العصري كيفما كان تضع تصميما داخليا شعوريا قبل التصميم الاستاتيكي الخارجي، كل حالة شعورية تتعبأ عند المعاناة والمخاض الشعريين في قالب لغوي وشحنـة موسيقيـة معينين ، وتأسيسا على هذا ، فان كل سطر من السطور الشعرية يعد شحنة شعورية قبل ان يكون مركبا دلاليا أو موسيقيا .. وينتهي هذا السطر اذن بافراغ الشحنة الشعورية .. وهذا يفرض على الشاعر ان يتوقف في حيـن يتطلب المعنى الاستمرار .

وهذا التوقف يحقق في نفس الوقت انجازا جماليا متمثلا في الايقـاع الموسيقي ، وهذه الموسيقية هي عنصر آخر من العناصر التي تجتذبنا في معمارية قصيدة نجم .

ان الموسيقى تكون أحد عناصر جمالية القصيدة عند نجم ، وهي عنصر يفرض الاعتراف بأن الشاعر لم يضح بالجانب الفني لحساب الجانب الفكري.

والشاعر في هذا الجانب يوظف التراث الشعبي توظيفا قائما علـى الهضم والتمثيل، واهم لون من الوان هذا التراث الموظف هو الموال ، والتقليد النقدي المتعارف عليه في الموال ان مبدعه يقسم القصيدة الى مقاطع ، كل مقطع يتكون من أبيات موحدة القوافي ، ويختمها ببيت يخالف سوابقه في التقفية ،

على هذا المنوال :

الحسن ما هوش بالالوان ... الحسن بالذوق والخفة
الحسن ما هوش بالميزان ... يطلع وينزل بالكفة
الحسن ظاهر للاعيان ... وخفة الارواح صدفة
والناس لها مذهب بالبيض ... ومذهبي حب السودان (111) .

ولو عدنا الى المقطعين السابقين اللذين استشهدنا بهما في تفتيت وحدة البيت عند نجم لوجدناهما متطابقتين هندسيا مع هذا النموذج للامام العبد . ولنأخذ النموذج الاخير ، فنعيد تركيبه :

الحكاية ان البلد ... مش ملك ناسها
والخلايق في البلد ... مش مالكة راسها
والبلد أصلا ... بلدنا مش عليلة

فالبيتان الاولان يشتركان في الصدر في الوحدة الموسيقية (لد) مثل اشتراك نظيريهما عند الامام العبد في (ان) ، بينما يشترك العجز في (ها) وعند الامام العبد في (فه) ، وكما ان البيت الاخير عند الامام العبد ينتهي نهاية موسيقية مخالفة للايقاع المعهود في سوابقه (بيض ـ سودان) فكذلك البيت الاخير عند نجم ينتهي نهاية مخالفة (اصلا ـ عليلة) .

ومؤدى هذه المقارنة ان الشاعر وهو يوظف التراث الشعبي يلتزم في جل اشعاره بالقافية .

لكن هناك خاصية أخرى تخرج بقصيدته عن اطار القصيدة العامية أو الزجلية ، الى اطار القصيدة الحديثة في الشعر العربي ، وهي الاعتماد على التفعيلة كوحدة موسيقية في ميزان الايقاع .. لكن هذا الالتزام مرن بحيث يظهر فيه الشاعر متصرفا منوعا في هذه التفعيلات ، سواء في القصيدة ككل أو السطر الشعري كجزء .

فاذا أخذنا مثلا مقطعا من قصيدة ، نجد توزيعها الموسيقي يتم كما يلي :

يا ليل يا عين ما عرفش أكدب	**فعلان فعلان فعلن فعلن**
طب واكدب ليه	**فعلن فعلان**
عدم المواخذه	**فعلن مفعولن**
لا انا احتراقي اشتراكية	**مستفعلاتن مفاعيلن**
ولا عندي نزعة رجعية	**فعولن فعلن فعلن فعلن**

فنحن نلاحظ هنا ان الوحدات الموسيقية الموظفة هنا هي : فعلن فعولن ، مفعولات ، اي اننا باستعمال المقياس العروضي الخليلي نجد ايقاع المتدارك والمتقارب هما المتداولان في التاليف الموسيقي لهذه القصيدة ، مع ما يلحق هذا الايقاع تعديلات (زحافات وعلل) تقتضيها طبيعة اللغة العامية .

ونلاحظ كذلك ان الشاعر يميل الى التوقيع على الايقاعات السريعة الرشيقة (البحور الخفيفة) ، ويتأكد هذا الميل في اكثر من قصيدة ، ففي قصيدة « الربيع » مثلا نجد الوحدات الايقاعية البارزة هي « فعولن » :

مجـــرد امـانـــي	**فعـولـن فعولـــن**
يا قلبي يا والــع	**مستفعلـن فعلــن**
ما دام أنت تاني	**فعـول فاعلاتـــن**
مخضـر وطالــع	**فعولـــن فعولـــن**
بلـون الربيـــع	**فعولـن فعـــول**
يطـــوف الربيـع	**فعولـن فعـــول**
صغيـر بـديـــع	**فعـــول فعـــول**

ان الشاعر في هذا المقطع يوقع على تفعيـــلات المتـدارك (فعلن) والمتقارب (فعولن) مستعملا التجزئة والتشطير .

وفي المقطع التالي من قصيدة « غيفارا مات »

غيفارا مـات	**فعـولاتــان**
غيفارا مـات	**فعـولاتــان**
آخر خبر في الراديوهات	**مستفعلن مفعولاتان**
وف الكنايس	**مفـاعلاتـن**
والجوامـــع	**فـاعـــلان**
وف الحواري	**مفـاعلاتـن**
والشـــوارع	**فـاعـلاتـن**

انه هنا يؤلف بين تفعيلات المقتضب (فعولاتن) والوافر (مفاعلتن) والرمل (فاعلاتن) مع التعديلات .

وفي قصيدة ابن البلد نجد الشاعر يوظف ايقاع الرجـز (مستفعلن) مجـزءا .

يا ابن البلد يا ابن البلـد	**مستفعلـن مستفعلـــــن**
الوقـت وقتـك يـا ولـــد	**مستفعلـن مستفعلـــــن**
يا قلب مصـر ونبضهـــا	**مستفعلـن مستفعلـــــن**
يا نـ(و)ر سماهـ(ا) وأرضها	**مستـ(ا)فعلن مـ(و)ستفعلن**

واذا قمنا بعملية ربط بين الواقع الخارجي للشاعر ، وواقعه الداخلي الذي تمخض عن الابداع : نجد ان اختيار هذه الاوزان السريعة الرشيقة تمليه حركة الاحداث المتلاحقة بسرعة ، حركة التاريخ بكل ما تزخر به من توتر وتشنج تترك صداها على التجربة هندسيا وموسيقيا ، اذا صح ان الحضارة العربية تساير حركة التاريخ المعاصر .

وهناك مقوم آخر من المقومات التي ينشكل منها البناء الموسيقي في قصيدة نجم وهو التجنيس بين وحدات الجملة الموسيقية . هذا التجنيس الذي يتخذ عدة اشكال لحاجة شعورية عند الشاعر :

أ ـ تكرار الوحدة الموسيقية كما نرى في هذا المثال :

ـ اطيع الخليفة / اطيع والديك / اطيع التنابلة

ـ يعيش التنابلة / يعيش يعيش / يعيش المثقف / يعيش أهل بلدي

حيث تتكرر لفظة (اطع) ولفظة (يعيش) ، اللتان تكونان ايقاعا رئيسيا يتموج في الوحدات الاخرى غير المتجانسة ، وما يكاد ينتهي التموج حتى تتكرر الوحدة الموسيقية ...

ب ـ تكتسي هذه الظاهرة شكلا آخر هو التسلسل ، حيث تترك نهاية الجملة الموسيقية صداها في بداية الجملة الاخرى الموالية ، وهكذا تتسلسل الوحدات الموسيقية لتكون ايقاعا جميلا يمكن تذوقه في هذا المثال :

لا تحطي على سطو حي / وسطو حي يطلع فدان / والفدان يحتاج مروي / والمروي عرق انسان / والانسان يحتاج ثروة / والثروة في غيط الفلاح / والعامل صاحب المفتاح / والمفتاح يفتح جنة / والجنة فيها حنة / يا حنة يا محنية .

فنحن نلاحظ ان نهاية كل سطر هي بداية السطر الآخر ، وهذه الظاهرة معروفة في الشعر العامي ، خصوصا منه المتداول بين الاطفال .

وفي داخل السطر الشعري نفسه عنصر موسيقي لا تغفله الحاسة الفنية العادية ، اذ ان الشاعر غالبا ما يؤلف بين وحدات لغوية ذات مخارج صوتية متقاربة ، تلتقطها الاذن كأنغام وذبذبات متجانسة ، ويحدث ذلك على شكل توفير القافية الداخلية في السطر الشعري كما هو معروف في الشعر الفصيح .

ومشيت في الليل خجلان مكسوف / مع ان الليل عريان مكشوف / أفراح الناس وجراح الناس / على صدر الليل عناقيد مصفوف / وعيون الليل والظلمة جبال / فاردين على وش السما غربال ...

اذ نستطيع اعادة هذه التركيبة الموسيقية على الشكل التالي لتوضيح ما أشرنا اليه :

ومشيت في / الليل / خجلان / مكسوف /
مع ان / الليل / عريان / مكشوف /
اف/ـراح / الناس /
وجـ/ـراح / النـاس /
على صدر / الليل / عناقيد / مصفوف /
وعيون / الليل / والظلـ/ـمة / جـ/ـبـال /
فاردين على وش الســ/ـما / غـر/بـال /

ان الشاعر يوظف في كل سطر شعري وحدات لغوية تشتمل على فونيمات تجد لها تجاوبا في السطر الآخر :

فهو في السطر الاول والثاني جانس بين الفونيمات الآتية :

ليل ، ان ، سوف ، شوف .

وفي السطرين الثالث والرابع **راح ، ناس ..**

وفي السطرين الخامس والسادس **ليـل .**

وفي السطرين السادس والسابع **ما ـ بال**

واذا كانت هذه الموسيقى التي تمتعنا بها القصيدة عند نجم موسيقى خارجية ، تسمتع الاذن ، فان في القصيدة موسيقى داخلية تستمتع بها ، الحاسة الفنية والوجدان ، وهي تلك الموسيقى التي تحس بايقاعها الناشيء عن ربط الشاعر بين معاناته وشعوره من جهة ، وبين معمارية القصيدة والوحدات الدلالية والموسيقية المستعملة في هذه المعمارية من جهة أخرى . فارتباط الحالة الشعورية بالمعمارية قد أشرنا اليه في نهاية الكلام عن معمارية القصيدة عند قضية الاوزان .

والمتلقى هنا لا يستمتع بالموسيقى الخارجية الناشئة عن الايقاع المكون من الوزن والقافية ، وانما يستمتع بموسيقى نابعة من ارتياحه لانسجام هذا الايقاع وهذه الموسيقى الخارجية مع الواقع المعبر عنه ، ومع معاناة الشاعر ...

اما ارتباط الشعور بالوحدات الدلالية فيمكن عرض نموذج له في مقطع من مقاطع قصيدة « في الليل » حيث يتحدث الشاعر عن الليل في المقطع الاول فيتوهم المتلقى انه ذلك الجزء الزمني المقابل للنهار . ولكن ما يلبث ان يتساءل عندما يصل الى قول الشاعر وهو يضع رجله على عتبة الحانة :

ويموت الليل على باب الحـان .

أي ليل هذا الذي يعنيه الشاعر ؟ !

وعندما يخرج مع الشاعر من الباب الخلفي للحانة الى الشارع تبدأ عملية ادراك حقيقية لليل :

الشارع نايم / تحت جناح همدان / وعيون النور/سهرانة بتنعس ع العمدان/ والكون ملفوف / بعباية نسجها الليل بالخوف / وف بحر الظلمة / رأيت على بعد شبح انسان / حققت بعيني / لقيتها يمامة وكاسرة الطوق / كرابيج الليل ناقشينها جراح .

أليس الليل هنا هو الواقع المعتم ، القدر المسلط ، الذي جعل الشارع ، الحياة ، نائما ، والانسان الشريف ، عيون النور ، ساهرا ، نائما على الصليب .. في هذا الليل يبدو الانسان شبحا لانسان ، الانسان فقد هويته ، وفقد بعده ..

فالموسيقى التي نحسها ليست منحصرة في الايقاع الخارجي بقافياته وتفعيلاته ، وانما بالصلة التي تتحقق بين الشعور والكلمة ... لماذا اختار الشاعر الليل ، وعيون النور ، والعمدان ، شبح الانسان ، واليمامة ، والكرابيج ؟ .. انها وحدات دلالية يبررها السياق العام للقصيدة . ولكنها في نفس الوقت صدى لعالم داخلي يلتقى فيه المتلقي مع الشاعر المبدع ..

وبهذا التذوق السريع للموسيقى الداخلية نخرج من عمارة القصيدة عند الشاعر أحمد فؤاد نجم ، وقد انطبعت في احساسنا ملامح تلك العمارة التي تجمع بين النموذج الفني الشعبي ، وطموح القصيدة الحديثة مطبوعين بشخصية الشاعر واصالته .

6 ـ ان قيمة أي ابداع فني تتحدد في مدى توفير أو توفر القيم التي تواضع المجتمع الانساني على التعلق بها ، وهي الحق والخير والجمال .
وبالبحث عن توافر هذه القيم في شعر أحمد فؤاد نجم نتوقف على النتائج التالية :

1 ـ انه شعر ملتزم يقف الى جانب حق الانسان الباحث عن وجود مبني على الكرامة، ويعانق هذا الشعر آمال هذا الانسان وطموحاته واختياراته، والانسان الذي تلتزم التجربة الشعرية هذه بقضاياه هو الانسان العربي قبل كل شيء ، واهم قضية من قضاياه المصيرية هي قضية وجوده المهدد أمام العدوان الاسرائيلي والرجعي ، وقد كانت هزيمة 67 أهم دلائل هذا التهديد ، وبالتالى أهم بواعث شعر أحمد فؤاد نجم الملتزم .

2 ـ ان هذا الشعر الذي يأخذ من الهزيمة مادة معاناته وابداعه لا يكتفى بعكس مشاعر الانسان العربي المنكوب ، وانما يعمد الى تحليل أسباب الهزيمة على ضوء العلاقات الاجتماعية التي تسود العالم العربي ، أي انه يفتح عين هذا الانسان ـ جيل النكسة ـ على المشاكل والعيوب التي أدت به الى هذا المأزق في تاريخه .

3 ـ ان التجربة بقدر ما هي عكس لواقع مرفوض ، تحمل اسس تجاوز هذا الواقع وتغييره لا في وطنها الصغير مصر،بل وفي الوطن العربي الكبير كله.

4 ـ ان التجربة بناء على مضامينها تتجاوز حدودها الاقليمية لتكون تجربة قومية من جهة ، وتجربة انسانية عالمية من جهة أخرى .. وهذا ما جعل بعثة صحافية كوبية تطرق بيت الشاعر لتسجيل أشعاره عندما انشأ قصيدة « غيفارا مات » .

5 ـ التجربة تستمد قيمتها على المستوى الفني من تجريبيتها التي تتمثل في تطوير حركة الشعر العامي تطويرا يجعله بناء وسيطا بين القصيدة الزجلية والقصيدة العربية الفصيحة ، وتكون الى جانب ذلك رافدا من روافد حركة الشعر العربي الحديث ..

وفوق هذا فالتجربة ذات خصوصية تاريخية ، لانها ترجمت مدلولاتها الى الواقع ، فشاركت مشاركة فعلية في تغيير الواقع المادي ، كما شاركت في اعادة النظر الى التجربة العصرية في الشعر الفصيح . اذ لا يستبعد ان تكون الظواهر الموازية لها في اقطار عربية أخرى متأثرة كظاهرة ناس الغيوان ، وظاهرة الشعر العامي الحديث الذي أصبح يجد له مكانا في الساحة الادبية بالمغرب ..

وربما من أجل هذا طرحت آراء في المؤتمر الثامن للرابطة العالمية للأدب المقارن ، من نوع الغاء كل الشعر الحديث بالفصحى واعتماد الشعر العامي بوصفه معبرا عن الحالة الاجتماعية للأمة العربية (112) ...

هــوامــش :

1 ـ محمود أمين العالم : الوجه والقناع في المسرح العربي المعاصر .
2 ـ غالي شكري : صراع الاجيال في الادب المعاصر ، سلسلة اقرا ، ص 148 .
3 ـ الطاهر بنجلون : المحرر عدد 10 / 8 / 75 .
4 ـ الطاهر بنجلون و غالي شكري نفس المصدرين .
5 ـ ملحق الهلال عدد مارس 73 الحساني عبد الله .
6 ـ جلال فاروق الشريف : الموقف الادبي اكتوبر 74 ص 14 .
7 ـ الطاهر بنجلون نفس المصدر .
8 ـ 9 ـ صلاح عيسى ـ الثقافة العراقية يناير 76 ـ 79 .
10 ـ جلال فاروق نفس المصدر والصفحة .
11 ـ الطاهر بنجلون : نفس المصدر .
15 ـ صلاح عيسى نفس المصدر ص 179 .
16 ـ الهلال يونيو 72 .
17 ـ المحرر 3 / 3 / 76 استجواب اورينت بريس .
18 ـ نفس المصـــدر .
19 ـ صلاح عيسى : نفس المصدر .
20 ـ صلاح عيسى : نفس المصدر .
21 ـ نفس المصـــدر .
22 ـ نفس المصدر .
23 ـ نفس المصـــدر .
24 ـ صلاح عيسى : نفس المصدر ـ ص 180 .
25 ـ نفـس المصـــدر .
26 ـ نفـس المصـــدر .
27 ـ ديوان بلدي وحبيبتي ـ ص 71 .
28 ـ عودة الوعي لتوفيق الحكيم .
29 ـ ديوان (يعيش اهل بلدي » ص 78 .
30 ـ صلاح عيسى ، نفس المصـــدر .
31 ـ توفيق الحكيم نفس المصدر ص 29 .
32 ـ د. بلدي وحبيبتي ص 9 .
33 ـ توفيق الحكيم ، نفس المصدر ص 39 .
34 ـ مقدمة ديوان بلدي وحبيبتي ص 7 .
35 ـ د. يعيش اهل بلدي ص 75 .
36 ـ 38 ـ مقدمة بلدي وحبيبتـــي ص 8 .
37 ـ صلاح عيسى نفس المصـــدر .
39 ـ توفيق الحكيم نفس المصدر .
40 ـ نزار قباني ـ قصتي مع الشعر ـ ص 237 .
41 ـ نزار قباني ـ هوامش ـ ص 26 .
42 ـ صلاح عيسى نفس المصدر ص 183 .
43 ـ نفس المصدر ص 185 .
44 ـ قصيدة يا مرحرح د. بلدي وحبيبتي ص 103 .
45 ـ ديوان يعيش اهل بلدي ص 26 .
46 ـ مجلة الثقافة المذكورة ص 180 .
47 ـ قصيدة « ورقة من ملف القضية » .
48 ـ مجلة الثقافة المذكورة ص 197 .
49 ـ 50 ـ قصيدة تصورات عن الحرب الشعبية « بلدي وحبيبتي » .
51 ـ قصيدة ابن البلد « يعيش اهل بلدي » .
52 ـ 53 ـ قصيدة عبد المنعم رياض ص 29 بلدي وحبيبتي .

54 ـ قصيدة (الجدع جدع) .
55 ـ قصيدة « هوشي منه » .
56 ـ 57 قصيدة « غنوة للسلام »
58 ـ 59 ـ د. بلدي وحبيبتي ـ قصيدة يا مرجرح ص 103 .
60 ـ د. بلدي وحبيبتي ـ ص 71 .
61 ـ د. يعيش اهل بلدي ص 68 .
62 ـ 63 ـ د. بلدي وحبيبتي ص 50 .
64 ـ 65 ـ د. يعيش اهل بلدي ص 50 .
66 ـ د. بلدي وحبيبتي ص 53 .
67 ـ د. يعيش اهل بلدي ص 13 .
68 ـ 69 ـ د. بلدي وحبيبتي ص 43 .
70 ـ 71 ـ د. بلدي وحبيبتي ص 34 ـ 17 .
72 ـ د. بلدي وحبيبتي ص 32 .
73 ـ صلاح عيسى نفس المصدر السابق ص 177 ـ 178 ـ 184 .
74 ـ 75 ـ د. بلدي وحبيبتي ص 111 .
76 ـ د. بلدي وحبيبتي ص 65 .
77 ـ د. بلدي وحبيبتي ـ قصيدة بهية .
78 ـ د. يعيش اهل بلدي ص 71 .
79 ـ د. يعيش اهل بلدي ص 78 .
80 ـ 81 ـ د. يعيش اهل بلدي ص 13 ـ 119 .
82 ـ ديوان بلدي وحبيبتي ص 63 .
83 ـ 84 ـ ديوان بلدي وحبيبتي ص 123 .
85 ـ 86 ـ جريدة المحرر ـ العدد المذكور .
87 ـ قصيدة الاعداء ـ بلدي وحبيبتي .
88 ـ 89 ـ ديوان « على باب الجامع » ص 78 ـ 25 .
09 ـ 102 ـ قصيدة « في الليل » . يعيش أهل بلدي .
91 ـ ج. المحرر المذكور .
92 ـ 94 ـ صلاح عيسى المصدر المذكور ص 78 .
93 ـ 96 ـ 97 ـ مقدمة ديوان (يعيش أهل بلدي) .
95 ـ زمـن الشعـر ـ مقدمة للشعر العربي .
98 ـ 100 ـ غالي شكري المصدر السابق ص 127 .
99 ـ ج. العلم عدد 25 / 1 / 76 محمود درويش .
101 ـ ص 95 ـ د. بلدي وحبيبتي .
103 ـ د. عز الدين اسماعيل ـ الشعر العربي المعاصر ... ص 280 .
104 ـ 105 ادونيس مقدمة للشعر العربي ص 39 .
106 ـ انظر رواية « اين عمري » لاحسان عبد القدوس .
107 ـ 108 ـ 109 ـ د. عز الدين اسماعيل المصدر السابق ـ فصل : معمارية القصيدة .
110 ـ ص 34 . ويعيش أهل بلدي .
111 ـ انيس المقدسي ـ الاتجاهات الادبية ـ ص 437 .
112 ـ الدكتور حسام الخطيب ـ العلم الثقافي عدد 26 /11 / 76 .

حـديـث شـاعـر

محمـد الحبيب الفرقـانـي

I ـ الشعر بحد ذاته ـ كفن تعبيري ـ ظاهرة اجتماعية عميقة الدلالة في المستوى الفكري والسوسيو ـ ثقافي على العموم ، ولان الشعر يرتبط أصلا بمواقع التعبير الفني عن هموم الانسان ومشاغله وأدق خوالجه ، مثلما يرتبط بحركاته الفكرية والوجدانية ـ الانفعالية ازاء الكون والانسان والحياة ... فان جدليته مع هذه كلها تدخل في طبيعة وجوده ، وفي صلب مهمته كضرورة فنية ـ انسانية للتعبير والاداء ، وضمن هذه الجدلية لا يمكن أن يكون الشعر ـ بخاصيته تلك ـ الا ظاهرة من أهم الظواهر في الحياة الفكرية والوجدانية للانسان .

ومن هذا الموقع لا بد أن الشعر ـ ككل الفنون التعبيرية ـ يؤشر الى المجتمع بكلياته النفسية والاجتماعية ، لانه ـ مهما يكن ـ ثمرة نبتت من تربته ، ولابد أنه ـ أى الشعر ـ بتركيبه ونسائجه الذاتية ، ومن خلالها يحمل بصمات المجتمع وخصائصه ، وينطبع بمشاكله وقضاياه ، سواء كان ذلك بتقصد سابق ، وبشكل مباشر واضح ، أو كان بغموض والتواء ودون قصد ولا مباشرة .

كان الشعر تقدميا مفتوحا ،، شعر الرؤية الواضحة ، والوعي المتنور . والاستشفاف المستقبلي المشرق ، أم كان رجعيا منغلقا ،، شعر الضباب والتخاذل والمنافقة والنكوص ... فانه يعبر عن نفسه ، وحتما ـ في نفس الآن ـ عن التربة التي أخرجته ، وعن مجموع الشروط الاجتماعية والفكرية والسياسية التي أثمرته على هذا النحو أو ذاك .

ومجموعة « نجوم في يدي » من هذه الزاوية ظاهرة اجتماعية أكيدة ، ربما لانها متلائمة ـ حاضرة الى حد كبير مع لحظتها التاريخية ، ومع الشروط الاجتماعية والسياسية التي نبعت منها ، والتي عانى منها المجتمع ، وواجه المحن والشدائد ، رغبة في تحسينها أو التحرر منها طيلة الخمسينات والستينات .

وأيا ما كان الحال فان الطموحات المشروعة والكبرى التي ظلت تلهب

حماس وأشواق الجماهير المغربية وتلقي بها استمرارا الى أتون من الصراعات التحريرية الواسعة ، سواء قبل الاستقلال أو بعده ... كان لا بد أن تتحرك أدوات الفنون التعبيرية الى جانبها ، وأن تجد العواطف المكبوتة في صدور الجماهير صورتها وأصداءها ، بل ورسالتها ـ بشكل أو بآخر ـ في الادب والفن ، خاصة منها الاغنية الشعبية والشعر . فالاغنية (الاجتماعي الاصيل والصادق منها لا العاطفي) قد انطلقت من أعماق المطامح والارادة المستكنة في ضمير الجموع الشعبية في تلقائية فردية أو جماعية ، وكثيرا ما ترددت أغنيات شعبية في أعماق الاطلس ومناطق الجنوب ، وأحيانا في شوارع المدن ، فحركت في عفويتها الاحساس، وأثارت الدوافع والتعاليق ـ وتحت وطأة الرقابة ورغما عنها ـ فجاءت أصفى محتوى وأصدق تعبيرا ، وأقوى في دلالتها الاجتماعية والسياسية ، كأداة تعبير فني ، واتصال مباشر أصيل عن طريق الكلمة المقترنة بالايقاع الموسيقي المباشر كذلك ، ولهذا كثيرا ما كانت هذه الاغنيات الشعبية وأصحابها موضوع قمع ومصادرة واضطهاد بما تحمل بساطتها وعفويتها من قوة تأثير قبل « الاستقلال » و « بعده » .

ولئن كان الشعر من جهته أيضا قد تحول قسم هام منه في حمأة الانهزامية والنكوص ، وذهب يجتر المباخر بين أقدام فئات التسلط والاستغلال من الاجانب أو « الوطنيين » يعانق أشياءها ، ويقذف بقوافيه الى مرامي ابصارها المحدودة بعرق وخبز الآخرين ... فان لمجتمع المقهورين ومطامحهم من جهة أخرى ـ وبالمقابل ـ شعره المتفتح والطموح في اتجاه المستقبل الذي يندى بعطر هذه المطامح ، والذي يخرج من بين فرث ودم ، ليخترق جدار الصمت الادبي ، ناعيا هزيمة « الادب » ومدينا تخاذلية الادباء ، ومنتصبا مآذن في محاني المجتمع ترتفع فوقها مشاعل الوعي ، تنير الطريق ، وتثير مكامن الوجدان الشريف لدى الجماهير ، دافعة بوعيهم نحو التحرر والانعتاق.

ولو أن هذه الشعر الاجتماعي المناضل أقل كمية ـ بالقياس الى الاكوام المتكومة من أشعار النفاق والمناسبات والخصوصيات العاطفية ـ فانه أعظم كيفا ، واشرق معنى ، وبالتالي أسمى محتوى وهدفا ، وأجمل فنا ، وأكمل صورة .. ويأخذ هذا الشعر مكانته في الفاعلية والعمق حينما يكون يرتبط في تفاعل بصلب حركية المجتمع ، وأعمق وأوضح رؤية لهمومه ومشاكله وأشواقه، وحينما يكون في المحتوى الوجداني وليد ارتباط عضوي بواقع نضالات المجتمع وقضاياه المشروعة .

وفي مرحلة التحولات التي امتخضت بها من المحيط الشعبي ظروف ما بعد « الاستقلال » وما واكبها من تغير شامل في أوضاع المجتمع .. كان الشعر المغربي ايضا قد اخذ في ظل هذه التحولات وظروفها نصيبه من التحول والتغير ، وانخرط بوجه أو بآخر ـ قسم منه على الاقل ـ في مجمل الصراعات التي دارت ضمن هذه التحولات مثلما انغمر من جهة أخرى في مختلف التيارات

الادبية والاتجاهات الفكرية التي اقتحمت محيطنا الادبي والفكري ، وتاثرت بها بصفة أو بأخرى والى حد قوي أو ضعيف .

وفي هذا الاطار لا يبعد أن تكون مجموعة « نجوم في يدي » قد وقعت موقعا خاصا من هذه التحولات النضالية العميقة في مجتمعنا ، يشبه أن يكون جسر ا ـ أو شبه جسر ـ بين مرحلتين من تطور شعرنا القومي وتفتحه على مطامح الجماهير وصراعاتها منذ ما بعد « الاستقلال » والى نهاية الستينات .

وقد تكون المجموعة بتصوراتها وأخيلتها وبنوعيتها في الاداء الفني ، ربما تقمصت ـ أو حاولت أن تتقمص ـ من هموم الشعب وقضاياه ، قد أرهصت عمليا ، بالقصيدة الشعرية الموعودة في أدبنا المغربي المعاصر ، تلك التي يجب أن تكون رائدة الاستقطاب الشعبي في ملاهب الصراع التحرري الدائر... على أن النقد الادبي السليم هو وحده الذي يملك أن يفصل بموضوعية وصرامة في تحديد موقع مجموعة « نجوم في يدي » من المرحلة التاريخية التي واكبتها، وفي تقييم دورها في غمرة التحولات الفكرية والادبية والسياسية التي شهدتها تلك المرحلة ، وما اذا كانت فعلا جسرا لتجاوز المرحلة أو ارهاصا أو دعوة الى الآتي الموعود .. أو شيئا .، أو محاولة من هذا القبيل .

2 ـ اما أن الشعر ـ بناء وتركيبا ، شكلا ومضمونا ـ نتيجة مخاض يتواكب فيه مع التحركات التاريخية والتمخضات المجتمعية التي تهزه من جميع نواحيه ـ فامر لا شك فيه ، لان الشعر اذا لم يكن كذلك كان عملا هامشيا وبلا جذور واقعية ، وهذا بالتأكيد هو الحد الفاصل بين شعر يدخل التاريخ ويرتبط به لانه ينبع من موقع القوة في التاريخ ، ويقف فيه ، وشعر يتسكع على الابواب ، لا يدخل بيتا ولا تربة ، ولا يمارس الحياة الا من وجهها الفارغ النشوان ، بعيدا عن المهاريز التي تندق فيها أعناق التاريخ وتهشم ضلوع الحياة نفسها .

ان التحول الذي عرفه انتاجي الشعري أواخر الستينات ، وبصفة أوضح أوائل السبعينات هو أمر واقع وطبيعي أو ان شئت ضروري ، أما أن هذا التحول المستجد نتيجة مخاض أم امتداد ؟ أم تجريب في كتابة القصيدة ؟ أم هو قناعة انتهيت اليها عن طريق الطفرة ؟.... فان الواقع فيما أحس أن التطور الذي حصل في منتوجي الشعري في الفترة المذكورة ، هو ثمرة هذه الاشياء كلها، وثمرة اشياء أكثر من ذلك ، ان الاحداث التي تلاحقت ونالت الكثير من حياة مجتمعنا الاقتصادية والسياسية ، لا يمكن أن يكون الشعر في تطوره بمعزل عنها ،، ذاك ـ وأنا أعيش الحدث ـ أو ان استبطنه من الداخل فاتركه يدور في مسارب نفسي ، ثم يمضي يتحول في أعماقها متقمصا من رؤاها وتصوراتها الوجدانية ما يشاء .. دون حضور وعي محدد أو تقرير مسبق ، حتى اذا اكتملت الجولة واختمرت الصورة أحسست عندئذ أن شيئا ما في دلخلي يتحرك ، يريد أن يخرج ، أن يعبر عن ذاته ، أن يعبر الى الآخرين لينبئهم بما استخلص من

وعي ، ثم يأتي النص على تواتر متلاحق ، أحيانا بقليل من الجهد ، وأحيانا كثيرة بمعاناة ومصابرة، وفي كلتا الحالتين ـ كما قلت لصديق لي وأنا اداعبه ـ انني في حالة انغمار في التجربة الشعرية ، وفي التخريج الشعري أصبح كالدجاجة حينما تحس أن شيئا ما قد تخلق واستوى تكوينه في بطنها .. فهي حينذاك لا تزال تتوجع وتصيح ، وتنتقل من ركن الى آخر ، تبحث عن اللحظة والمكان اللذين تتخاص فيهما مما يثقلها ويؤلم دواخلها ، حتى اذا آن الاوان تخلصت من « البيضة والقت بها واستراحت » وكذلك أستريح ، وأشعر بغبطة داخلية حينما اتخلص من مشاعري الداخلية وأنا القي بها في قطعة شعرية بعد مغامرة عنيفة مع نفسي ومع عوالمي الداخلية الخاصة .

هذه واحدة ، أما عن الشكل الجديد لقصائدي الاخيرة ، فانه لا يعني بالنسبة لي « الطلاق النهائي » للاطار الاتباعي ـ الشكل العمودي القديم ـ بالمعنى الحرفي للشكل ... ذلك أن لتجديد الشعر عندي مفهوما خاصا : فالتجديد حقا عملية يجب أن تتناول ـ في آن واحد ـ الرؤية والتصور والتصوير مثلما تتناول ـ بنفس المقدار ـ اللغة « الاداة » والمحتوى والشكل « الهيكل الادائي » . غير أنه في جميع هذه الاشياء يجب أن يكون تجديدا ـ أي اندغاما في الحياة بكل معطياتها التي لا تنفك عن التجدد المستمر ـ لا تسلخا وتحللا من كل شيء ، واحيانا كثيرة من الحياة نفسها ... يجب أن يكون التجديد قبل كل شيء ملامسة مباشرة للحياة من واقعها النابض واندماجا وجدانيا في الصورة وتجسيدا حيا للاحساس بها ، وليس التجديد بحال ـ تفكيكا متخلخلا للصورة كما ليس ـ ولا يجوز أن يكون ـ الشعر المجدد نتفا مخلوعة من الضباب ، تائهة في الفضاء لا يكاد يمسك بشيء منها لا فكر ولا وجدان ... ولهذا يظل التجديد في حقيقته الاصلية مشروطا بثلاثة شروط أساسية :

1 ـ لا بد من توافر مستوى أدنى من الموسيقى والجرس المتناغم ... والموسيقى في الشعر هي ثمرة تناغم عضوي بين الكلمات وشحناتها في مزاوجة فنية بين موقع الكلمة ومدلولها ، بين المعنى والايماءة ـ الرمزية في الصورة أو اللمحة فيها ـ وهذه الموسيقى هي وحدها مفتاح السحر والغزو الوجداني في القصيدة .. والا فقدت معناها كشعر وبقيت كلاما ميتا كالتراب .

2 ـ شفافية الرؤية ، وصدق الاحساس وهما أمران يترتب ثانيهما عن اولهما ، ويكونان معا أداة الفهم والاندماج في الحدث والصورة والانغمار في معناها الى ابعد الحدود .

3 ـ مستوى من السمو والطرافة في أسلوب التناول ـ تناول الصورة وأدائها وعرضها على المتلقي .

واذا توافرت هذه الشروط للقصيدة الشعرية ـ ولو في مستواها الادنى ـ تكاملت لها أركان التعبير الشعري ، وكانت شعرا بصرف النظر عن التزامها بهذا الوزن او ذاك او بعدة أوزان أو عدة قواف ، او دون التزام بوزن معين ،

وعندئذ يبقى الفارق بين العمودي واللاعمودي في الشعر فارقا شكليا (كم من شعر « جديد » هو في الحقيقة عمودي مشوه) ، يتحكم في تقييمه وتقديره مجموعة من المكونات الفنية والذوقية لدى القارىء ...

لذلك ستجد منتوجي الشعري الاخير حتى وهو ينهج النهج اللاعمودي لم يتخلص نهائيا من الوزن والقافية أو على الاقل ـ من المستوى الضروري منهما للمحافظة على الحد الادنى من موسيقى الشعر ، ونغمته الرتيبة والمتواترة، فهو يتدرج في المزاوجة بين عدة أوزان خفيفة أو مجزوءة ، وعدة قوافي ، وأحيانا قوافي متغايرة ، بشكل قد لا يثير الانتباه الى أن هناك قافية ... ولكن لا بد أن هناك خطا فكريا يتألف من مجموعة من القيم الايديولوجية والاجتماعية هي المحيط ـ أو الافق العام الذي يدور فيه انتاجي الشعري القديم منه والحديث ـ العمودي واللاعمودي على اعتبار أن الفكر الشعري هو الدعامة التي لا يقوم شعر تقدمي محترم بدونها ، أما حينما يكون الشعر « خلبطة » كلامية ، ومقاطع « تلغرافية » . وألفاظا ملتقطة لا تنظمها فكرة ـ رؤية ، ولا يشدها الى بعضها وجدان واضح ، فهو عندئذ تعبير عن ضياعه وضياع صاحبه ، قبل ان يدل على شيء آخر ، تاكيدا على أنه يمكن أن يكون أي شيء الا الشعر .

3 ـ البصمات الشرقية والظلال الوجدانية ـ لا اللغوية ـ في التصوير والاداء لبعض الشعرء الشرقيين حقيقة واقعة في شعري ذاك أني :

أولا : مدين لثلاثة أجيال من الشعراء المشارقة : جيل الرصافي والزهاوي والكاظمي والبارودي وحافظ ابراهيم ـ وجيل محمود علي طه المهندس وجبرا وفدوى طوقان وابراهيم طوقان والشابي وسليمان العيسى والجواهري ـ وجيل السياب وعبد المعطي حجازي والفيتوري والبياتي ودرويش وادونيس وسميح القاسم وغيرهـم ...

وثانيا : معجب على الخصوص بالبياتي وسليمان العيسى والفيتورى وعبد الصبور والشعراء الفلسطينيين الشباب .

لقد قرأت لهؤلاء جميعا ما وسعني الامر وتاثرت بتجاربهم الشعرية ، ولمأشعر الا وانا مغمور بالانفاس التقدمية تملأ صدريمن أشعارهموباشعاعات التحرير تملأني من قصائدهم حرارة وأشواقا ... انها روافد ارادة التحرير كانت تصب من مواجدهم اللاهبة في قلبي ، فكنت أجد لها طعم الحلاوة الروحية في أعماقي ، وكنت اقرأ فيها مشاعل التحرر والامل العربيين لا تفتأ ترسل أنوارها على محاني الطريق ـ كانت هذه بالضبط هي نقطة الالتقاء ومحور التفاعـل باشعار هؤلاء الذين تحدثوا للانسان العربي لاول مرة عن طموحه وهمومه بشكل واضح وحار ... واعتقد أن من حقي ـ بل من واجبي ان افعل ذلك ، فالشاعر في ابداعه اشبه شيء بمعدة الانسان ـ في عمليتها البيولوجية ـ التي يحملها بين جنبيه ، فكما تتلقى هذه ـ في عمليتها البيولوجية ـ مختلف الاغذية والمواد والاطعمة ، ثم تسلط عليها مختلف الاحماض و « الانزيمات » التي تنتجها هي

في مراحل معينة ، حتى اذا تحللت تلك الاغذية الى عناصرها الاولية أصبحت عندئذ ـ في حالتها الكيماوية المحللة ـ قابلة للتمثل الغذائي فتتحول الى ـ مع الدم الى خلايا الجسم لتمده بالحرارة والطاقة والبناء ـ وهي أشياء أخرى غير ما كانت حين ورودها على المعدة ... ـ كذلك يتلقى الشاعر مختلف الاغذية الفكرية والروحية ، ولكن مواهبه وقدراته الفكرية والنفسية ـ الانزيمات ـ تحللها الى عناصرها الكيميائية الاولى وتفكك تركيباتها السابقة ثم تتمثلها آنئذ غذاء شهيا للفكر والوجدان ثم تخرجها للناس صنعا جديدا وتكوينا بديعا في عالم الفن ، ومخاطبة الحس الدفين واثارة متلاحقة لاسمى ما في الانسان من قيم وسمو ومعنى وطاقة دافعة للانسان دائما نحو التطور والتحرر .

4 ـ يكون الحرمان الفكري في السجن عذابا أشد ايلاما من الحرمان المادي أو الجسدي ، وحينما يكتب لانسان يملك قدرا من الوعي والاحساس أن يدخل السجن وتحتضنه جدرانه وقضبانه ـ ترتج عندئذ احساساته الفكرية ووجدانه ، وتمر أمامه آلاف الصور المؤلمة فتزيد من محنته وتلقي به الى اتون غربة مثلثة الاوجه :

غربة في مجتمع « السجناء » وغربة عن أهله ومجتمعه وغربة عن مجال النمو الفكري والحياة العقلية (!) .

الحياة بكل جوانبها الفكرية والفنية في تطور مستمر ونمو صاعد ومتابعة هذا النمو من جانب كل من يعتبر نفسه عضوا فاعلا في هذه الحياة ضرورة ملحة وتشتد هذه الضرورة ويرتفع ثقلها اذا كان الامر يتعلق بشاعر أو فنان، لان المفروض في هذين أن يتمثلا الحياة في آخر صورها وتطوراتها ليتمكنا من ترسم ابعادها الى المستقبل ، والذي لا ينمو ولا يتطور فكره وفنه يجمد ويرتد الى الوراء ويعجز عن متابعة الحياة ومعايشتها في تخلف وارتداد واجترار نفسه وأوجاعه .

أما بالنسبة الي فقد كنت أجد نفسي ـ بحكم الضرورة ـ تعيش ـ ولا تملك أن تعيش الا ـ مع المخزونات الفكرية السابقة ، ومع الركام والذكريات الادبية المترسبة في الحنايا ، وكان القليل الاقل الذي تسمح به الرقابة من الكتب والمجلات ، وتسمح به ايضا الامكانات المادية الهزيلة للعائلة (!) هو الكوة الوحيدة التي قد أتنسم منها بعض النسائم الفكرية الجارية خارج القضبان ولذلك ، وتحت وطأة الجوع الفكري والروحي الذي يأخذ بالخناق بعد كل بضعة أشهر ، كنت التهم بشغف كل ما تسمح الرقابة له ان يجتاز القضبان الى ، بل كنت أقرأه بـ « القراءات السبع » من ظهر لبطن ، ومن فوق لتحت .. الكلمات .. السطور ،، الارقام ،، الطرات ،، ما فوقها وما تحتها .. وما بين مساحاتها الفاصلة ، لانها مهما يكن محتواها الفكري او الادبي فهي رسالة العالم الخارجي وصورة من صوره الفكرية ولو على رؤية معينة في مرحلة زمانية معينة .. صدقني حتى عناوين الدور والمؤسسات التجارية واشهاراتها

لها أهمية بالغة في ظروف القطيعة والانعزال مثلما لها دلالات لا تعزب عن البال.

لقد كان شيء ينقصني في فكري ، ويترك فراغا في دخيلتي ، وكنت أحس بفراغ أعجز عن ملئه ، مثلما أحس أنني ابتعد شهرا فشهرا ، وسنة فأخرى ، عن مجتمعي وانفصل عن ملاحقة التطور الفكري والادبي الذي لا يفتأ يغمره ، وكنت استشف القليل الاقل الذي ينفذ الي فأرى فيه قطرات ضوء وسط القضبان ، غير أني أغوص في هذه القطرات ، وأرى فيها بحيرات ضياء أسبح فيها ـ في جوانبها وأكتشف كل ما استطيع اكتشافه وأحولها الى تلسكوبات عسى أن أتعرف على شيء وراء الابعاد ووراء الحواجز والحدود . ولعل هذا هو التعويض الوحيد الذي استطيعه ولا أستطيع أكثر منه في هذه الحالة ... والواقع أنه يصبح للمقروءات ـ بل لكل الواردات على السجين من الخارج مذاق حلو ، ومعنى خاص ودلالات واسعة ، يضخمها الخيال والاشواق المحرقة أضعافا مضاعفة وتضفي عليها آلام الكبت ورغبات الاستطلاع والمعرفة ألوانا خاصة من الجاذبية والشحنات النفسية الخارقة ! .. على أني وجدت أن أصداء ما لبعض ما قرأت خاصة عن عبد الوهاب البياتي وأحمد عبد المعطي حجازي قد تسربت الى مناطق نائية من نفسي ، وألقت بظلالها في بعض منتوجي لهذه المرحلة ، مثلما القت المرحلة نفسها بكامل ثقلها وألوانها الداكنة على شعري « بين القضبان » فجاء هذا الشعر ـ ولا شك ـ معمدا برائحة « الكاشو » والساحة المحجوزة والحراس .. أو مكسور الرؤية ، فاقدا جناح المعرفة الكاملة للتحليق والاسفار البعيدة ، على أن الخيال والجموح الروحي المكتنز يظلان على الدوام ـ وفي كل الحالات ـ مصدرا غنيا للاثراء والتعويض

5 ـ تظل الورود في أكمامها ورودا بالقوة أو في حكم الورود ، ولا تملك وجودها وفعاليتها الا اذا تفتحت على العالم الخارجي وبرزت بتشكيلها وألوانها، وتقدمت الى معانقة الحياة بجمالها وطيبها ، وتقديم صورة فنية رائعة وجذابة عن هذه الحياة .. أي ممارسة الحياة من وجهها الهندسي الجميل ومن زاوية الفعل والانفعال فيها ... كذلك يظل الشعر فعلا ذاتيا ، غارقا في بحيرة من عدم ، لا يمارس وجوده ومهمته الا يوم يخرج من عدميته الذاتية وينطلق الى الآخرين ، ليحقق في معانقتهم هذا الوجود ، ويؤدي مهمته التاريخية التي وحدها تبرر الكينونة والمعانقة ... ولذلك ستخترق المجموعة الشعرية الثانية جدار الصمت عما قريب وستخرج من سجنها الثاني الذي تفرضه عليها قلة أو انعدام الامكانيات والوسائل وستعرض نفسها عما قريب ، وتترك صورها وملامحها تتحدث عن هذه الخصائص ، وتنقل بعضها من ظلال المرحلة التي انتجتها ، وسيتمكن كل راغب آنئذ من ملامسة التجربة السجنية في عين النصوص ـ ومن خلالها ، ومن استخلاص الصورة التي يدركها في عين المكان.

6 ـ المباشرية ـ أو التعبير* المباشر عن الصورة ، وعن الاحساس الداخلي بعواملها ، هي الطريقة المثلى ـ والعادية في نفس الآن ـ للأداء والاتصال

بالعالم الخارجي وبالآخرين ، ولاشراكهم في الاندماج المباشر في الحدث ، واقحامهم في صورته الحية كما هي في حركتها وفاعليتها على الطبيعة دون مزايدات أو مداورات لفظية .. طريقة مثلى لانها بخصوصيتها المباشرية في التعبير تعمل متحررة من كل الضغوط الخارجية لاخضاع التعبير الفني للمداورة والالتواء الترميزي المغلق في الاداء الحركي والفاعل للصورة ... لكن المباشرية في الاداء التعبيري لا تعني بحال التصوير الآلي ـ الفوتوغرافي ، ولا تلغي الهرمون الموسيقي والتركيب الفني الضروريين للقصيدة ـ الشعر ، والا التحقت بالصنف العادي من الكلام .

واعتقد أن الامعان في التهويم والابهام والاسراف في الترميز والتغميض والتعقيدات الملتوية .. انما هي جميعا ظاهرة تولدت تحت عوامل الاستلاب والخوف والقهر والكبت والتسلط ـ التي هي ميزات العصر وخصائصه السائدة والظاهرة في عمومها ـ من الوجهة العملية ـ تحمل هروبا فنيا « تكتيكيا » من المواجهة ونوعا من المداورة في تحمل المسؤولية، واختراق الحواجز وتبسيط الاتصال .

واذا جاءت بعض قصائدي على النمط المباشري ـ كما لاحظتم ـ فلعلها استجابة عفوية لرغبة داخلية لا واعية ، تريد المواجهة المباشرة مع الحدث والصورة من الداخل ـ والى الخارج ، رغبة لا تحكمها قوانين التصرف الواعي عند ارادة البناء الفني للحركة والصورة ، ونقلهما الى الخارج ، وقد يكون في الامر أيضا ضرورة داخلية ، واستجابة لدواعي ذاتية فوق الامكان ، التحلل منها ، فرضتها ظروف « المغامرة الحياتية » التي هي أيضا ـ بطبيعة الاحداث، وحكم الموقع ـ مغامرة مباشرة في قلب الحياة ، من الطبيعي أن تنتج ـ في حالة صفو نفسي ـ أداء مباشرا عنها ، وتصويرا ملتصقا بها من الداخل والخارج سواء .

وفي كل الاحوال تظل التعبيرة المباشرة في الاداء الفني اقرب الى الصدق، والصق بأرضية الحدث وحرارة الاحساس والعيش فيه ، فوق أنه ـ ان خرج سليما ناضجا ـ أداء متحرر من كل الضغوط الداخلية والالتواءات الخارجية ، ولا بد في حالة كهذه انه أداء فني حر عن أصالة احساس داخلي حر .

7 ـ القصيدة هم شعري وشعوري واشعاري معا وحينما لا تكون القصيدة هما ، وصادرة عن هم تمسي مجرد تسلية وتزجية للكلمات ... مجرد اهدار لطاقة الفن وكرامة الاحساس ..

الهموم والعذابات ، هي قدرنا في هذا العالم الذي نغرق في شجونه وقضاياه ، هي مصاهرنا التي تأتكل بين حناياها أحشاؤنا ، لتنفض عنها أوساخ الحيوانية والذاتية ، وتمزق الفاف الانغلاق الذاتي المتزمت ، وتنصاغ منها في نهاية الحرائق كائنات ـ مصوغات* انسانية تحقق السمو والحب والعدل والجمال بين الناس .

رسالة الحياة هي همومها ، ورسالتنا في هذه الهموم ـ لا في احتمالها فحسب بصبر وصمت وسلبية ، بل في تحويلها الى طاقة حركية في نفوسنا وفي مجتمعنا ، للابداع والتغيير في الحياة ، في انتزاع المعاني الانسانية الكبرى من هذه الهموم ، من مشاكل الحياة وتعقيداتها وضائقاتها الصاعقة، ثم توظيفها مع الانسان لتحرير وتطوير بناء نفس الانسان .

وهمومي التي ارتفقها ، وأنا أمارس كتابة القصيدة ـ الهم ، هي بطبيعة الحال الايمان الداخلي والموقع الفكري والاجتماعي ، هموم المحيط الاجتماعي والسياسي الذي أتغور فيه ما اتغور ، وأدرك من مكامنه ما أدرك ، وأتملى في أفقه وأمتد ما وسع التملي والامتداد ، وأجد نفسي في نطاقه مع ذلك كله حبيس الامكان ، محدود الطاقة ، فلا أمتلك الا القضبان تشدني اليها شدا ... تركم على الظهر اضافات أخرى من الهموم المباشرة الحادة والمتعنتة ، لا لتمسح الهموم والاشجان الرابضة على قلبي ، ولا لتطردني من صراعاتي مع نفسي ومع الآخرين ومن أجل الآخرين ، وتعزلني عن الصراعات اللاهبة في قافلة الحياة ، ولكن لتفتح في نفسي افقا أرحب ، وتصب في صدري مددا انسانيا أغنى ، وتمنحني في مضاربه الواسعة هما أكبر .

الانسان يولد وهو يتألم ، والآلام وحدها تدفعه الى تحرره الفيزيائي الاول كدرس أول في التحرر ، يخرج الى عالم كبير ليستقبل في رحابه هموما أكبر ، فاما كان شريفا متساميا في مواجهتها فعاش انسانا في مستوى أمله ورسالته ، واما هوى فيها وتهاوت به الى الضعف والتخبط ، فكان دون نفسه، ودون همومه الانسانية ... وهكذا كلما كبر الانسان، وكبر عالمه وأفقه، كبرت همومه وقضاياه وتعاظمت مسؤوليته وشرفه النفسي بتعاظم وعيه ... يمكن أن تبقى الهموم الانسانية ـ مهما سمت وعظمت ـ ركاما مهملا ، وكما سلبيا ، يتضاعف على نفسه في غيبوبة متشنجة ، ويبقى الوعي بالهموم وقضايا الانسان المعذب مناط اليقظة والحركة في وجود الانسان ومركز المسؤولية والمواجهة في مصارعة الهموم وتحدياتها الخارقة .

وقديما استخلص أبو الطيب المتنبي هذه الحقيقة من تجاربه الخاصة مع طموحات وهموم الانسان ، ومقياس وزنها ، فردد :

« ذو العقل يشقى في النعيم بعقله
وأخو الجهالة في الشقاوة ينعم »

وقلب القصيدة على وجهها الآخر فأنشد :

« على قدر اهل العزم تاتي العزائم
وتاتي على قدر العظيم العظائم . »

ومن اعماق همومه ، وبين جدران سجنه ، كتب أوسكار وايلد الانجليزي، يقول :

« من لم ياكل خبزه في الأسى ، ولم يبت لياليه باكيا يجرع الالم ،

ينتفض من وخز المآسي والمضايق المحدقة به ، وم نلم يزحف بآماله وآلامه في الظلمات طاويا يترقب الصبح لا يعرفنك أيتها القوة السماوية . »

وأفسر القوى الساوية هنا ـ نيابة عن أوسكار وايلد ـ بعبرة الممارسة وقوانين الحياة ، وبالدروس التي تؤتيها ملاعب الصراع الدائر في الحياة .

8 ـ المدن التي قررت الرحلة اليها منذ زمان ، هي ثلاثة من النجـوم السيارة ، المتواكبة في قافلة المجموعة الشمسية التي يتوق اليها ويستدفيء ويستنير بها ، ويعيش الانسان .

نجمات ثلاث ، هن مهوى طموحي ، ومشد ارادتي ، ومركز تعاملي مع الحياة كلها ... كل واحدة منهن تحمل عالما بذاته ، وتجسم السبيل المعبد الى الشمس ـ المستقبل ، والدرب المضيء الى الفضاء العلوي المطلق ، وتقود الى الى المستقبل الانساني الريان ...

النجمة الاولى : اسمها حرية ، يتخلص بها الانسان من عقـد الكبت والخوف ويتحرر من كوابيس القهر والتسلط ، ويعيش آمنا على نفسه .. على ارادته ـ ينطلق ملء هذه النفس والارادة ليتفجر بينهما في شخصية الانسان الحـر .

النجمة الثانية : ديمقراطية ، تؤمن له مجال العمل والتفكير والحركـة والعيش سويا ، في معادلة شاملة وصارمة مع الآخرين ، لتتفجـر امكاناتـه الداخلية ، ومواهبه ... نموا وتكاملا وسموا في نفسه وفي الآخرين .

النجمة الثالثة : اشتراكية .. تتوحد بها قوى العمل بمنتـوج العمـل ومردود الطاقة ، وتتداخل كلها في توارد جماعي متواز ، واستفادة متكافئة ، لتسير في نطاقها المجموعات الانسانية كلها مسيرة واحدة متكافئة ، في العمل والانتاج والعيش ـ والطلاقة الحرة المبدعة ... تقرر كلهـا ، وتعمل كلهـا ، وتسير كلها بمسؤولية واحدة ، وتضامن مشترك ، نحو مصير مشترك .

نجمات ثلاث .. هن المدن التي أمضي اليها في رحلة طويلة وعنيفة ، وأنا اتخذ اشاراتها الضوئية دليلا لي في مجاهل الطريق ، وأترصد مشعاتها في بهرة ظلام الليل ، أتقطر فيها لروحي غذاء ، ولقدمي حذاء ألطم به وجه الاشواك ، وأتوثب فوق الحفر والمعاثر ، وفي أحشاء الغابات ... ولكنها نجمات في السماء وأنا انسان في الارض !

كيف التعامل ؟ كيف اللقاء ؟ كيف .... ؟

قد يكون الغزل بصباحتها ولألائها وحركاتها الرشيقة ـ ولو من الارض ـ فيه عزاء ، وفيه تسلية للعاشق الحزين الراحل ، ولكنه ـ في حدود الغزل ـ لا يتيح لقاء ، ولا يقرر تعاملا ..

كيف اذن ... ؟

الانسان انسان بما فيه من خصائص المغامـرة والمثابـرة وتقبـل التضحيات .. واجد طموحاته المشروعة بما يلزمها من مسؤولية وتحمل ..

طموحات في الارض .. طموحات في السماء ـ بروح من المغامرة والتحدي والصمود ...

ركب هذا الانسان خصائصه وارتاد مجاهل الارض والسماء وامتدت أقدامه ومراكبه عبرهما في مجاهل الارض وتخوم السماء .. يقطع المراحل .. يزن .. يقيس .. يتابع ،، يستنتج ،، يتصور .. يحكم .، ثم يقرر مواصلة العمل والارتياد ـ مواصلة التعامل العلمي والعملي ، مع الكون كله ، ومع الانسان كله .

بهذا المنظار ، وعلى هذا المنوال ، عملت وتعاملت مع نجومي ، ومع كل الناس .. قررت ألا أكتفي في معاملتي مع نجومي بالمغازلة الطوباوية ، أرسلها بين يديها في متاهات الفضاء وأنا أتكمش في غطاء دافيء ، تحت سقف منقوش . قررت أن أبدأ التعامل مع نجومي بخطوات أخطوها على الارض في اتجاه مداراتها في مجاري الفلك .. خطوات متتابعة لا تفتأ تصاعد في استحثاث ملح وتصميم متشدد ، وفي كل الاحوال لا تخفق ارادة الانسان ، ولا تحبط جهوده .. فاما ان يصعد الى نجومه المجلوة في أفلاكها الدائرة ، واما ينزلها الى الارض، فتتسع خارطتها ومداراتها آنئذ باتساع أفق وارادة الانسان .. خاصة حينما يتعلق الامر بنجوم من النوع الذي يرتبط باشراقات الانسان وسعادته وطموحاته الانسانية على الارض .

9 ـ تتم عن طريقهما معا : طريق النص وطريق التبليغ السهل للانتشار، والطريقتان معا احداهما تؤدي الى الاخرى وتوطىء اليها .. ولكي تأخذ العلاقة بين الشاعر والجمهور وضعها الجدلي المتكامل ، لا بد في البداية أن يكون النص الشعري قابلا بذاته وخصائصه للانخراط في هذه العلاقة ، والانفتاح معها وفيها بفاعلية وتفاعل ، ولا يكون النص حاملاً لهذه القابلية الا اذا توافر فيه عنصران :

احدهما : أن يكون لمحتواه الكلي انعكاس مباشر لهموم الجماهير وقضاياها القائمة ـ أي أن يحمل بذاته ، وحروفه ، وكلماته ، وموسيقاه طموحات هذه الجماهير ومشاغلها النابضة في قلب الحياة ، نابعة من التحمس الصادق ، والانغمار المتعمق في واقع الحياة .

ثانيهما : أن يكون الاسلوب الادائي « سهلا » مرنا مفتوحا في متناول الجمهور ، وتحت ادراكه ، تصويرا ولغة وتركيبا .

العنصر الاول ينفي الذاتيات ويلغي من دائرة الشعر ـ الذي يريد أن يكون للجماهير ويرتبط بها ـ العواطف المريضة ، والانسياحات الخيالية المغرقة ... وينفي العنصر الثاني التقعير والتغميض المعقد ، والتهويمات اللفظية التائهة بلا رابط ولا معنى ولا محتوى محدد ـ ربما ـ ولا مقصود .

وقديما وصف النقاد الشعر الناجح السيار بأنه « السهل الممتنع » ... السهل في الفهم وفي الادراك وفي التلقي والانتقال ـ والممتنع على كل آفاق

مترامي أن ينسج مثله ..

وإذا انخرم العنصران في النص الشعري فقد معابره الى الجمهور ، وفقد قدرته على العبور الى عواطف الجمهور والى أحاسيسهم الدفينة ، وبقيت الكلمات أشباحا ميتة كالموميات ، لا تحرك ساكنا ، ولا تهيج عاطفة ، ولا تثير احساسا ... وإذا توفر النص على كل الخصائص اللازمة للعبور الى الجماهير والسيولة الفنية في عواطفها وأنفاسها ـ تبقى الى جانبها سهولة انتشار النص وتبليغه الى أوسع الاوساط .. شرطا تكميليا لازما ليؤدي النص دوره، ويمارس رسالته ـ الى الجماهير وفي أحضانها ... وتظل النصوص الشعرية البليغة ـ السهلة الممتنعة ـ والتي لم تجد سبيلها الى الانتشار السهل ، والاتصال المباشر مع الجماهير التي لم تخلق الا من أجلها ، ولم تنبع الا من همومها ـ تظل كالورود الجميلة الطيبة الشذى ، لا قيمة لها ولا شأن ، ما دامت سجينة في دهليز مظلم ، أو مرصوصة في اناء مغلق ، لا تكسب روعتها الا وهي بين أيدي الناس ، وتحت بصر واحساس عشاقها .

سهولة الانتشار والوصول الى أوسع القواعد والهواة من الجمهور أمران متكاملان معا ، تستوي بهما معا جدلية الحياة وتكتمل علائق التفاعل مع الجماهير ، وتتمكن وتسمو روابط الدفع والتأثير في القوى الاجتماعية السائلة والمتمركزة في التاريخ .

كتابات الشعراء الشباب ، هي قبل كل شيء « انتاج أدبي » أفرزته المرحلة الحالية ، بظروفها وخصائصها الاجتماعية والسياسية ، فجاءت في شكلها ومحتواها تعبيرا عن المرحلة بكاملها ـ بسلبياتها وايجابياتها ، مثلما جاءت في طبيعتها التركيبية وبنياتها الفنية والاجتماعية مردودا مباشرا من المعقدات والاستلابات ـ أخذت وتأخذ بخناق حياتنا العامة ـ الفردية منها والجماعية ـ وانعكاسا متواصلا ـ في مستوى الكلمة ـ لما يسود هذه الحياة من ابتئاس وميوعة وزيف وتفكك وانخلاع .

لهذا اعتبر هذه الكتابات في عمومها ظاهرة اجتماعية ونفسية أكثر منها فنية ـ شعرية ، صورة عن الانخلاع الثقافي والاجتماعي الذي أفاض رذائله وسلبياته وموبقاته على مجموع العلاقات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والفكرية والفنية ، أي في المحيط الادبي كله ـ أي من الوجهة السوسيوثقافية . في علاقاتنا بالكلمة وطريقة استعمالها والتعامل معها ، ثم فهمها والوصول الى سرياتها وبواطنها .

ويجري تعاملي مع هذه الكتابات مجرى خاصا ، يعتمد على ركيزة واحدة ، هي منطلقي الاساسي في علاقتي مع الشعر الحديث كله والتعامل معه، وفي قراءته، ثم تقييمه والحكم عليه، ـ الركيزة هي : أن الشعر عطاء انساني، وقوة وجدانية يملك بها الانسان الشاعر أن يغوص الى الدلالات الخفية والجميلة في الحياة وفي الكون ، ثم ينقلنا اليها بواسطة تلبسه الفني الجميل بالكلمات،

وإضفائه عليها شحنة من السمو والعبقرية والجاذبية السحرية . اذن :

I ـ وجدان صادق للغوص في الحياة ، والحس في مطاويها بمعالم الحركة والسمو والجمـال .

2 ـ عمق انساني يتبطن حركة الفكر والوجدان ، يمنح حركـة الانسان وسلوكه وكلماته ، وعلاقاته كلها افقا صاعدا ، ومدلولا تحرريا ساميا .

3 ـ اداء سام ، وتعبير مشحون ، يضمن مستوى من الايقاع الموسيقي والجرس اللفظي المتناغم ، يوفر وحده فاعلية الكلمة وحيوية التلقي ، ويفرغ المقطوعة كلها في وحدة مغناطيسية متفاعلة ومتكاملة بجميع أجزائها وعناصرها الداخلة فيها شكلا وموضوعا ، تنتهي الى مستوى جاذب مـن سمـو الادراك وجمال القابلية والحس ، وقوة الجاذبية والتأثير .

اذا توافر للكتابة حد أدنى من هذه العناصر، في تفاعلها المثلث، وتكاملها العضوي ، فقد ملكت أن تكون شعرا ، وارتفعت الى مقام الفاعلية الاجتماعيـة والابداع الفني ، وتأهلت أن تمارس دورها في توطيد العلاقات الفنية السامية بين الناس ، وبين الناس والكلمات ـ كانت الكتابة في هذه الحالة مقولبـة بقوالب معينة أم لا .

ومن ثمة فانا أصلا صديق الكتابات الشعرية الحديثة ، أحبها واقرأها ، وأتملى بكثير من التقدير والعطف ـ التجديدات اللفظية والمعنوية التي تأتي بها، أو تحاول أن تأتي بها، ثم آخذ النظرة الشخصية التي هى ملكي الخاص ازاء كل قطعة بعينها ـ استنادا الى الركيزة ـ المقاييس التي أشرت اليهـا ، وقبل هذه الركيزة وبعدها ، استنادا الى حاستي الذاتية الخاصة في التذوق والادراك والتصور ، ثم في الحكم والتصنيف بل هناك بعض القمم القلائل في هذه الكتابات ، أعجبت بها أيما اعجاب ، وتشربت انتاجها البديع ، بل تأثرت به أبلغ تأثير ، وكانت أشعار البياتي ـ بصفة خاصة ـ وصلاح عبد الصبور ، وعبد المعطي حجازي ، ومحمود درويش ، والفيتوري ، هي القمـم العربيـة التي حببت الى الشعر الحديث ، وعمقت نفوذه في قلبي ، وأغرتني بالنسيـج على منواله ، وانتجت بالفعل الشيء الكثير على هذا المنوال (وبالمناسبة لي قصيدة ـ تحية خاصة لشعر عبد الوهاب البياتي أعلن فيها اكباري وحبي لشعره ، وتأثري بروائعه ، بعنوان فنجان حب وقهوة لعبد الوهاب البياتي) .

II ـ أجل . ان الكتابة النثرية ـ غير الدراسة ـ هي أيضا بعض هواياتي، لكن الهوايات كلها اثقل من أن تنوء بها القدمان أو يتسع لها الزمـان ـ أو تسمح الظروف العسيرة لها بممارسة، أو تفتيت ما عسى أن تذخره من امكانات اصالحهـا .

سبق في وقت ما ، أن كان لي ولع بقراءة القصص ، مثلما سبقت لـي محاولات متعددة ـ منذ زمن قديم ـ في كتابة القصة القصيرة ، ضاع البعض منها مع تفتيشات البوليس ، ولا يزال البعض منها تحت اليد ، ولكنني غير

راض عليها ، ولا أرى فيها ما يدعو الى الاهتمام بها ، ولذلك يبدو أن هـذه المحاولات لم تكلل بالنجاح ، كما أنها لم تستطع أن تبعث في نفسي طاقـة للتواصل والاستمرار ، ومن ثمة يمكن اعتبارها فاشلة ، وغير موجودة .

على أنه تمخض عندي رأي شخصي خاص ، مع السنوات الاخيرة ، في موضوع القصة وفي كتابتها على العموم ـ مجمله : ان القصص هي نوع أدبي، يعتمد بالدرجة الاولى الامتاع الفني ـ الجمالي، في حالة السرد، أما من الناحية الموضوعية أو الغائية ، فان الفكرة الاجتماعية أو السياسية أو الانتقادية التي تحتويها القصة ، وتريد في خاتمة المطاف أن تؤديها ، قد يمكن في غير القصة أن تؤدى ببضعة جمل أو بضعة أسطر أو بمقطع من قصيدة (أسلوب مكثف).. ولكن في القصة ، وفي أسلوبها االمسترخي الواسع ، قد لا تستطيع أن تخرج بهذه الفكرة وتحصل عليها الا من خلال ـ وبعد عشرة فصول (!) أي عشرات أو مئات الصفحات في بعض الاحوال .

على أنني في السنوات الاخيرة ، وبالذات سنة 1974، وأنا بين جدران السجن المركزي بالقنيطرة ، قمت بأول تجربة واسعة وجادة في ميدان القصة ، فيها شيء من الجد والمضاء ، فكتبت قصة طويلة ، اخترت لها هذه المرة ـ وكأس فني ـ أسطورة شعبية قديمة ، تتداولها الاوساط البربرية من سكان مناطق الجنوب ـ الجبلية منها بصفة خاصة ـ يعرفونها باسم «حمو أونامير» (أو احماد أونامير) ، نظمها العديد من الشعراء البربر (الشلوح ـ الروايس) في قصائد على شكل قصة أو ملحمة غرامية موغلة في الاثارة الخياليـة والحب المتورط العنيف .

كان قصدي من اختيار هذه الاسطورة هو اعتمادها كوسيلة فنية لوصف حياة سكان البادية المغربية ـ خاصة منها المناطق الجبلية ، والتي تكتنز كثيرا من الخصائص النفسية ، والفضائل الاجتماعية والسياسية ، وتمتاز بصفاء خاص ، ونظافة في « العقيدة » والسلوك والعلاقات العامة والخاصة ، مع الحرص على ابراز الكثير من العوائد والتقاليد الاجتماعية والنفسية والفكرية للشباب والكهول والشيوخ في هذه المناطق بالذات وخاصة الفتيات .. امتدت بي القصة هذه الى اكثر من 400 صفحة ، بقي فصله الاخير الى الان ، دون أن تسمح ظروف ما بعد خروجي من السجن من اتمامه الى الآن .

أما عن المسرح ، فكانت تجاربي فيه محدودة وقديمة ، كتبت مسرحيات متعددة في الاطار المدرسي كان يمثلها تلاميذ المدرسة ، عندما كنت مديـرا لمدارس حرة قبل الاستقلال في كل من مراكش واكادير والدار البيضاء ، كانت دائما تختتم السنة الدراسية، كل سنة بحفل عمومي ضخم تقدم فيه تمثيليات بالفصحى أو الدارجة ، واذكر من بين هذه المسرحيـات التـي كتبتهـا : « المعتمد بن عباد ـ يوسف بن تاشفين ـ محمد بن عبد الله ـ ـ المهدي بـن تومرت ـ الطبيب المريض » وكانت هذه المسرحيات تقدم ـ لا كمجرد عمل

ترفيهي ، وانما . لأهداف وطنية سياسية حية ولذلك كان يحضرها جمهور غفير من المواطنين وكان لها دور هام في رفع الوعي والحماس الوطنيين في أوساط الجماهير الشعبية من السكان خاصة في أكادير

وكانت تجربتي الاولى والاخيرة مع مسرح الهواة ـ أو بالاولى محاولة ـ هي مسرحية « يوسف بن تاشفين » التي كتبت منها عدة فصول باقتراح من فرقة « الكوميديا المراكشية » سنة 1968 ، لتقوم بتشخيصها ، ولكن اعتقالي حينذاك حال دون اتمامها ، كما حال بالتالي دون تشخيصها ، وكانت هي آخر عهدي بالمحاولات المسرحية .

أنجز الحديث : **أحمد لمسيح**

لا تغازل الاشجار ... حتـى أعـود

عـز الدين المناصـرة

ـ 1 ـ

علـى سنـديـانـة المنفـى
قفـز العصفـور .. ابـن الطـائـر
وقاطعنـي بالبكـاء علـى أحبـابـه الراحليـن .
مـا ذنبـي يـا « جفـرا » !
اذا كـان الفصـل صيفـا
وأمطـرت الـدنيـا في حديقـة المدينـة
مـا ذنبـي !
اذا خرج العصفـور ابـن الطـائـر
في هـذا الفجـر الحنـون
وقاطعنـي بالغنـاء عـن أحبابه الراحلين .
لماذا يذكرني الطـائـر بـن الطـائـر
بأحبابـه الـراحليـن .
أي رحيـل لـم يكـن فيـه احبـابـي ؟ !!

ـ 2 ـ

ذهبت هذا الصباح الى مقبرة الشهداء
الأرزة عـاليـة
الجبـل اخـضـر
البحـر بـدأ في الشهيـق والـزفيـر
والشارع المترامي على مـد النظـر
يسكنـه الفـول المـدنـي .
ذهبت في هـذا الفجـر
الـى مقبـرة الشهـداء
الواقعـة شرقي « قصور » شاتيلا / المليئة بالكبرياء الوطني .
واتعظـت قليـلا
بالذين فعلوا التجربة من قبلـي .

- 3 -

سوف أقول لك شيئا
وسوف تتذكرينه بالخير أو بالشر
لا يهمني يا « جفرا » الجميلة
اذا كان قلبك من أصداف « صيدا » .. و « صور »
أو من زجاج « الخليل »
سوف تقولين يوما يا جفرا :
لك المجد أيها « الملك الضليل » .

- 4 -

قدمي اليسرى .. أصابتها شظية من الحرب
يدي اليسرى .. تزحلقت على ثلج كالصابون
عيني اليسرى .. أزعجها أحد لصوص القبيلة
وما زلت أشكو يا جفرا
من قدمي اليسرى ، يدي اليسرى ، عيني اليسرى ،
من الحرب من الجليد من لصوص القبيلة .
في تلك الليلة ، أذكر أنني صرخت كأي ديك احمر
وهم يلقون هراواتهم الثقيلة على عرقي النحيل
كان الدم يعفر بنطلوني .. يا جفرا .
وفي ذلك النهار
كنت أركض بين البستان .. وكنيسة « مار مخايل »
عندما هبطت القذيفة كالملاك
لكن التراب .. حمانا .. يا جفرا ،
أما الثلج الذي كالصابون
فتلك عو امل التعرية .. يا جفرا الجميله .

- 5 -

أستند الى حائط الشارع .. ك « ....، ـه »
مدعيا أنني انتظر الترام
وأنا أنتظر ف،، ل،، س،، ط،. ي .. ن
تـمـر
لا تـمـر
تـمـر
لا تـمـر
تـمـر
لا تـمـر
والله العظيم الذي تؤمنين به يا جفرا

لا أعـرف : متـى ؟
ولا أنت يـا جفـرا
ولا هـم يعـرفـون ذلـك .

ـ 6 ـ

مسكين .. أنت يا « عبـاس » .
مسكين أنت يا ابن أمي وأبـي
مسكيـن .
خبأت عمامة الشيـوخ في تـلافيفك
واعتقـدت أن ذلك الشيء
سيقيك برد الشتاء وصهيل القيظ
مسكين أنت يـا عبـاس
كنت تظن أن النار لا تحرق العمائم
بل ستكون عليك بردا وسلاما باذنه .
لانـك لا تسـرق
لانـك لا تـزنـي
لانـك لا تشـرب الخمـر .
ها أنت تجرب بنفسك يا ابن أمي وابي
ها هم يجلدونك بالسياط المقدسة
ويجرونك الى الثكنـة
وهـم مثلك يـا عبـاس
يحملون تلافيف الشيـوخ
في أدمغتهـم الوطنيـة
مسكين يـا ابـن أمي وأبـي
لقد تعفر بنطلوني بالدم مثلـك
مسكيـن أنت يـا عبـاس .

ـ 7 ـ

وقف حاجز اللغة .. قبل سنـوات
بينهم وبين الحقل والبندقية والمصنـع
وهـا هـم يعودون الآن ..
فاغفروا لهـم هـذه المـرة
اغفـروا لهـم
ما تقـدم مـن ذنبهـم .

ـ 8 ـ

اطيلـي ضفـائـرك
هكذا كان وجهـه الاجـامي .

لكنها كانت ثقيلـة على المحطـة
فعرفت أنها لم تكن « غيره »
انه الفراق .. يـا « جفـرا »
لأن شعرك أسمـر
وشعـره كالحجـر الأسعـد
واحسـرتـاه
كـم أنـا حسـن النيـة .

– 11 –

أمي يا أمي يا امـي
يا سـدرة الوطـن السمـراء
بعـد أربعـة عشـر عـامـا
هـل حلـت مشكلـة « البئـر » ؟ .
بين والدي – الذي على حـق
وبين رجال القبيلة – المدلجين في الليـل
واحسرتـاه يـا نفيسـة
بينـي وبينكـم جـدار
عمره أربعـة عشـر عـامـا
هل ما زلت سمراء وطويلـة ؟

– 12 –

يمـر المخبـر كـالكلـب
حتـى هنـا في المنفـى
أنتقـم منـه – يا جفـرا – بقلبـي
يمـر هنـا في المنفـى
وفي مطاعـم الغـربـة
هل تصدقين – يـا جفـرا
انني أشفـق عليـه
لانـه غريب مثلـي
لكنـه لا يـدرك غـربتـه .

– 13 –

أربعة منافي وأنت الآن منفـي
والعـرب العـاربـه
يتابعون آثاري – والحق يقال – بموضوعية .
وينثرون الأموال – الحق يقال – بسخـاء
والنفي قلبه من حجـر يـا نفيسـه
قولي لأبنـاء العمومـة يـا أمـاه

هـل حلت مشكلـة البئـر ؟ .
أربعة مناقٍ .. وأنت الآن سجـن :
هرم ورمل وأرزة وصوفيـا
والخليل الآن سجـن
أربعة مناقي وأنت الآن ثورة .
واحسرتا قلبي يا « أم علي النصراويه »
لماذا تضحكين في أعراس الشهداء ؟ !

ـ 14 ـ

بعد سماع نشرة الاخبار العربية
يكون لـي نصيب من المـوت
كأى مـواطـن صالـح .
سأظل أبكـي عنـد نهـر الليطانـي
كـي أحبـك اكثـر .
فقد كنت أحـب أمـي كثيـرا
اذهبـي الـى البحـر
وتـداخلـي معـه
امسحي جسدك بالرمل والشعـاع
وتمـددى
ضعي قدميك في رأس الخليـج
ورأسك في وهـج الـرمـل
فقد كانت أمي سمراء وطويلـة
تركض كشجرة « الميسن »
في « مرج بن عامـر » .
واحسـرتـاه .

ـ 9 ـ

لا تغازل الأشجـار
حتـى أعـود .
لا بأس اذا غازلت الشجرة التي تجلس قربك .
لا بأس أن تعصر « الخليل » قطرة قطره
وتشرب كأسك حتى النـزف
في آخر هذا الوطن الموحش .
واحـذر مـن الجـرسـون
فان بسمته كالجبنة الكشكوان .
أنت الآن في زنـزانتـك
وأنـا أتجـول في منفـى جـديـد

هل تذكر يا « ع. ل »
عندما كنا نغني على شط العـرب
وكان « جاك ببرك » يرقبنا بفـرح .
هل تذكر يا « عين لام »
حين هززنا أرجـاء بيـروت
كانت قصيدتك ضـد السيـدة
وكانت قصيدتي ضـد السيـد .
كان ذلك قبل ثماني سنـوات .
حين طالبوا برجمنا وفقا لتشريعتهـم .
بعد المطر .. تأتي العصافير ، يا رفيـق
مبللـة الـريـش
وليس لـك سـوى ارتعاشـاتهـا
واحسرتـاه يا « عين لام »
لـك زبـد البحـر
ولهـم البحـر
« حقا انه زمن أسـود »
يـا بـرتـولـدبـرشـت .

ـ 10 ـ

أصفـر ، أصفـر ، اصفـر
كـالغيـرة ،
ـ واسألوا القاموس اذا لم تصدقوني ـ
الذي ينبع ـ الآن ـ ويصـب
في هـذا المقهـى الـرمـادي
في مدينـة « صوفيـا » .

ـ 15 ـ

ـ لماذا بدأ قلبي بالرفيف ـ أيتها الجرسونـة ؟
ـ لأنني أشبه « عائشه » التي في « أريحا » ـ ايها الفتى
ظللت والله العظيم الذي تؤمنين به يا عائشة
ـ رغم الفواصل غير الموسيقية ـ
ظللت أذكرك طيلـة السنيـن
مـا زلـت أذكـرك بالخيـر
والله العظيم الذي تؤمنين بـه
يا عائشـة .. التي تقيم الآن في « أريحا » .

ـ 16 ـ

مملكـة الحجر ، يا مملكة الحجـر
انني أحبك يا مملكـة الحجـر .
جرار الذهب في مغاور البـريـة
والكنعانيون يقيمون حضـاره
وأنـت تضحكيـن
وهـم في السجـون
وهي كانت طالبة في الجامعة
مملكـة الحجر يا مملكـة الحجـر
انهم يترجمونك الآن الى اللغة العبرية
كي يصبح للعبرانييـن تـراث

ـ 17 ـ

أريد أن انقل مدينة الحدائق الى مدينة الحرائق
ومدينة الحرائق الى مدينة الحدائق .
أو
أحمل الجبل والبحر والأرز والمدينـة
وأطيـر .
أطيـر
حتى تصبح الديمة السكوب
خاضعة لارادتنا الوطنيـة .
غدا سوف يقيمون حرزا من الصلوات
بيني وبين الحمام العسكـري
هـنـاك
سقـا اللـه
كانت نلهو « عروس البحر »
ونحتفل بعيد ميلادهـا الخمسيـن .
لا تغازلي الأشجار .. حتى أعـود
فأنا ضالع في مؤامرة الحنين الأبـدي
يا بيروت الطعنة والميلاد .

بلغاريا ـ صوفيـا
اغسطس 1978

هكذا كلمني الشرق

موسم الشهادة

محمد بنيس

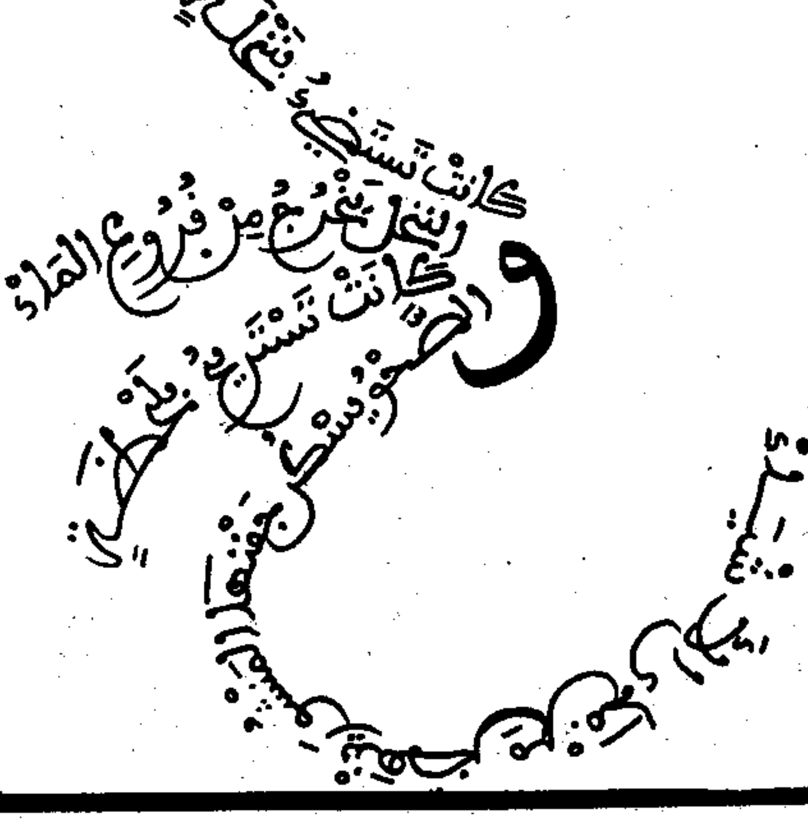
تخطيط : عبد الوهاب البوري

قُلْ آنَ لِمُرَّاكُشَ أَنْ تَسْتَوْطِنَنَا
هَذَا زَمَنٌ تَتَوَاجَهُ فِيهِ
الأَزْمِنَةُ السُّفْلَى والعُلْيَا يَكْتُبُ
مَا لَا يُكْتَبُ قَامَ المَاءُ وَهَبَّ المُعَلَّقُ
يُوَسِّعُ خُضْرَتَهُ انْسَاقَ اليَوْمَ مَعَ
الأعمايِرِ تَشَقَّقُ مَا بَيْنَ الكَتِفَيْنِ
فَسَرِّحْ
عَيْنَيْكَ
رَافِقْهَا
مُرَّاكُشُ تُعْلِنُ فُرْجَتَهَا
المَسْرُوجَةَ بِلَا حِوَارٍ بِبَعْضِ السَّيِّئَةِ

بالبرنوس بعباءة المرآية بالتهليل
بجمع العلقة بالقلعون بأحجام
الطوب الأحمر بالأسوار بآيات
ولّت من تاريخ مغبور تحت الشفرة
هرّب في سفر رسمي تشعني في
الهجرة من وهمي تشنّها هضاب
الأرض صعودا تعطفني باب
لا نوم له يتلألأ عنا المنعطف
الخلفي

هاهو عرسي يغسل نعشي
هاهو عرشي
هاهو معراجي ينزاح حتى يلحق
بالقادمين
هاهو سر الثقلين
ها
هو
ها
وتراءت راحلة تسأل ضوءا من نخلته
اتكأت ألوان الشمس على صمتي

ومشيتُ هُدُوءاً تسبقها أفواجُ
منازلهم زغرداتٍ لها حتّى انكسرتْ
وبكتْ أرقُّ أطرافِ أصابعهم
تشقّقتْ بالصّبر رطوبةُ هذا القبرِ
فهلْ تعلمُ يا يوسفُ أنّكَ في نفيس
الأسْرِ تجالسها وتغنّي من طربِ
الملحونِ لها تهتزّ سعيدةً ترملُ
زغرداتٍ لها



وكانتْ تُغنّي
لعلّي قلتُ لها مرّةً
لِهذي الرّياحِ انْعِقاضٌ وصوتُكِ
سُلّمُها
لعلّي قلتُ لها مرّةً
لِهذي الرّياحِ مصبٌّ وصوتُكِ منْبعُها



واستنفرنا ما كان لنا من عشق مررنا في
الحضرة نهر سبو فبدا لنا أن المطهر
قالت لي التربة هذا المنشور الماء أتاني
يوماً فانبسطت أرض وانشقت أخرى
جاءتني الضحّى بين الماء بعرقه إن تاهت
تاءٌ في يسرته موّالاً وانحنت منّي
ما أواها من منكم بحثنا إلا زمني
فضل اليمنى تلقاه سعيدة يلقاها
جهات الضوء
نعيمه
بها
والطين
يجالس
شهلا
حتّى سوّاها
لا تنتظروا عنفاً يأتيكم
أنتم عنفي
سبحانك من أهل الفرحة
خالط فيها الغيرة زمن

فيها الزُّرقةُ قال لها كوني - نهراً
وَسلاماً واستنهضها عُلاها
مَطْهَرُكُم
هذا
المَاءُ البُنيُّ
يَقولُ النَّهرُ هُنا لا قبوَ ولا
حُفرةَ مدوّمةٌ هنا الآن
بِنا يَغمرُ في مجرى الوُ إليها

تقدّمْ أيّها القلبُ الجميلُ لعلَّ هذي الأرضَ
تفسحُ روضَها واحفرْ ثبوتَ النجمِ أنتَ
الشاهدُ المفتونُ بالوهجِ البهيّ وبالبريقِ
عند بابِ النهرِ في ضفافِهِ
كلُّ شيءٍ بما يريدُ لكمْ من الأخلاقِ
هذا الطائرُ الذي عمري وليّ قلبكَ يحطُّ
على نخيلٍ حالمٍ جمعتْ بلادُ الشمسِ وجهَها
وحطّتْ عند مرتفعٍ تقدّمْ جُندُهمْ
وعتادُهم ورايتُها تقولُ لنا تقدّمْ إنّني
اخترتُ البقاءَ بسفحِ هذا الأطلسِ
اختاروا حنيناً فاجعاً من صُلبِهِ
متُّ شهادةَ قلبي
وقلتُ الكونَ للأحياءْ
ورثتُ شهادةَ قبلي
ولي منها تقاطعُ مطلعِ الأنواءْ
كيف التقينا؟ ليسَ هذا أصلُنا
لماذا نلتقي؟ حلمٌ يغطّينا ويدفنُنا
حلمٌ
وساعاتٌ مضيئةْ

تتسابقُ الأيامُ في ذكرى تمادى بين
الداخل تحتشد كذلك يا عيني التي
أخضرّتني رجلي تطأ وأنصفها
وتساقطت خطواتها الأخرى
ثمّ يَنداحُ في الوطن القريب رأيتهم
يأتون من أمرٍ يُشنّعُ مَعونا خوفاً
ويُعلن عن جنازتنا بمرسوم القصاص
وعن أحياءٍ يصطفون الشوارع بالعصيّ
وبالبنادق لا تقل من أين جئتم يسألون
عن الحجارة وانتهاك الأمر ينتظرون
عند الدرب فوق السطح يصيحُ
بعضُهم هذا هو المسؤول يرمى
في دهاليز تغازني الحكاية كهرباءُ
لهجةُ استنطاقهم قذافُ تصرُّمُ
ليلةٍ في السقف عاشرةٍ على حبلٍ من
الحلفاء طاولة وآلاتُ التقاطٍ صورةٌ
رقمُ مراقبةٍ ملفٌ خاتمٌ منعُ الكلام
استسلموا أمرٌ

تجاسر أيُّها القلبُ المعمَّدُ بالترابِ
وفي رهانْ
كهرباءُ كهرباءُ غيبةٌ جوعٌ
وزنزانة
قالتْ أنا حكمٌ
تسلَّمَ قلبُها عصيانَهُ
ملتْ ضفائرُها طيوراً هاجرتْ
منْ صمتِها
وتعلقتْ نخلاً

فجاءَ سبعونَ فارسْ جاءَ الشاعرُ العربيُّ ونْ
هاهمْ بينَ رملةٍ وآيةٍ لها يستسلمونْ

تماثيل فرحتها الحجرية تغرقني تنسل
إلى أعماقي
حنجرتي
رئتي
قدمي
يشمّني هذا الملكوت الطالع من
إشراقة حضرتها فأرتمّ عشقي عند التربة
ينهض بي قائم يمتدّ طريق تنفرغ عن لدن
تراميص ختمها بين الأحراش تقدّم يا
وجهي هذي الأعشاب تعبر صورتها
وتقدّم لا تمهل عينيك فتلك مفاتيحها
لن أفتح مزدلج الملكوت
تقدّم ها هي
سطح الماء فلا يبقى غير الممنوع
متاريس
حيطان أربعة
قضبان
لون مغموق
باب
وقليل من صوت الأحباب

فا
جاءتني ع
ب حنظل النو
ت ثم قالت ذي نعوت جاءت
سنا يا نار من أبعاد ربما الع
واشتاقت حروف منها
اللوز الأخضر القرنفل
الأزرق ينهض العشب
البرتقال أو لا تشعر
وغاب البحر النجم العنبر
البناء النجم العنبر الباب اليم
سي عتبتي الوحشة الأرض مملكة
خطفت حرب
وقوسا فوقه شاحا
كففها بين كل قوس
لها فشهقة البنود
وسعة الثلج
سها الوقت العابر
من بعيد الطيور
تعرت هكذا قالت
رمت برجلي في

تشابيس أينها الأحلام عليك مني
النبه والرغبة ما عشت ولكني
هبك صوت على نفسي
أحبابي سنة من
والنبات ولم أك صامتا فأفا
ولم أقرأ كتابا فرأت الناس
كلمة وبعثة لم أستشر منه
حتى سقط القمر في أعتاب
تنمو وتكبر وترتاح
ست وصحتها
ب من

لا مَسَّ صَوْتِي الرِّيحُ تِلالَ مَسْنِيِّ الأَخْبارُ
بِغَيْرِهِ وَجْهَكَ لِلْمَاءِ الطَّافِحِ
مِنْ أُقْدامِكَ ما بَقِيَتْ مِنْهَا إِلاَّ أُفُوقُ
أَنْوارٌ شاهِداتُهُ

هَذا قَبْرٌ مَغْلُومٌ فِي أَنْغاءِ الصَّوْتِ
تَرَبَّعَ وَشَمْلاً وَرَسا فِي
عَيْنَيْكَ عامَ النَّبْعِ
بِمُرَّاكُشَ حَيْثُ
النَّاسُ شُكُوكٌ
يَأْخُذُهُمْ
ظِلُّ الزَّيْتُونِ
النَّشْوَ
بـ
ي

خيـــانـــة

محمـد الميمــونــي

تاتــي مــن كــل الآفــاق ،
رســائــلــكــم ،
اقــراهــا ملهــوفــا
مــرقــوفــا
حتــى اشعــارات
مسجــونــا حتــى الاعمــاق ،
سهر اليقظــة في اصواتكــم
يمشي بين الناس دما مسفوحا
لحما مفروشا في ردهات السجن ،
تاتــي الكلمــات ،
مــن ذاكــرة الزمــن الاولــى
مــن رحــم الايــام الحبلــى
قالت نافــذة في الكهــف :
يمــر الضــوء
ويخلف في عين السجــان رمــاد
ويمــد الــى الاحيــاء الخلفيــة
اوتــارا تنبــض عيــن النبــض
وتحكــى عــن رجــل في مقتبــل العمــر
يهدي للاطفال وللايام ســلام
يروى الراوى ـ والكلمات ضيــاء ـ

عن رجـل يصـرخ في اذن التعسـاء :
يـا معشـر اهـل الارض
اصيخـوا السمـع
للكلمات المنحوتة في جـدران السجـن
للصـوت الهـادر في اعمـاق الارض
للعرق المتدفق من قاعدة الهـرم البشـري
لـو كنـت اقـول الحـق
لمـلأت عـن الـرجـل الاوجـاع
كـل جنـاح حمـام الارض
بالكلمـات المنحوتـة في جـدران السجـن .
اصمـت تحـت الشمـس المجروحـة
لكـن هـديـر الكلمـات المنحـوتـة
في جـدران السجـن يفـور
تجـرى الإعيـن بالـدمـع
وتذكي النار القـدسيـة في عيـن الاطفـال
حـلـم الآتـي
كبذور تتوهـج في رحـم الارض
تنبت في احضان الحجـر العـاتـي
مـا انتـم تجتمعـون علـى الجثـة كالنمـل
تتلـون علـى الهـالـك آيـة
وتخطـون على الجمجمـة وشـايـه
ينفـرد الهـالـك في القبـر
او الـزنـزانـة
ويدون في ذاكرة الأيـام خيـانـة

شتمبـر 1978

مجنــون الــورد

محمــد شكــري

الاطفــال يصخبــون في الحــي .

اسيتقظت وجلست . تدلت ساقاها على حافة مضجعها . حنت راسهـا امام . ياكلان خبزا مغموسا في الزيت . يشربان شايا أخضــر باردا تركتـه امهما في الابريق . ينظران اليها ماضغين . شاردة ودائخة . تمسك راسهـا بيديها وتضغط . تنهض مترنحة واضعة يدها على فمها . تدخل المرحاض ، رائحته الكريهة تسعفها على القيء القوي . هلام اصفر . صوت قيئها مخنوق مثل حيوان يذبح . يمد لها اخوها الاكبر سطلا من البلاستيك فيه ماء . تتهالك على المضجع . تشهق . الاخ الاصغر يخرج الى الحي . الآخر جالس صامتا امامها . تجلس . يتناظران بحزن . عيناها دامعتان ، ذابلتــان . تبســم ، يبسمان . استجابته بحركة من راسها ويديها . تجلسه جنبها . تضمه الــى صدرها باسمة . تمسك وجهه الصغير بين يديها باسمة . تمسح بيديها رشح دموعه باسمة .

الاطفال في الحي يلعبون الكرة صاخبين . تعطيه قطعة نقدية . يبسم . يبوس خدها ويخــرج .

في الحي صار البؤس اكثر صداقة للصغار والكبار . الجمال فيه يطل في فضول من الابواب الصغيرة الكالحة . هو الجمال نفســه الذى يبــاع في شوارع المدينة الجديدة .

شاعر الحي الكسيح شاهد على ما يحدث منذ ان كان اهل هذا الحي كلهم يسكنون الاكواخ .

يعلم الصغار والكبــار ،
بالاجــر والشكــران ،
يقرا ويكتب رسائل الاحباب ،
يــؤازر المصــاب بالقــرآن ،

والعشيق والمعشوق بالاشعار ،
يـلاعـب الاطـفـال ،
يخرف مع الشيوخ في المساء .

طفلة تاكل رغيفا وشوكولاته . جالسة على عتبة منزلها تنظر الى اشياء الحي . تستذوق ما تاكله . طفل أمامها في يده وردة حمراء .. يرقص ساقها بين أصابعه النحيلة الوسخة . جوعه في عينيه يغازل رغيفهـا . تكف عـن الاكل والكسرة قريبة من فمها . ناظرا اليها يشمها واليها يباسمها يغريها . رقصة الجوع في عينيه ، رجليه ، يديه ، في كل جسمه . عيناها الحالمتـان تطلبان وردته الراقصة . امتدت يده الى الفم ويدها الى الانف .

تنهض . تستقطر الابريق في أحد الكاسين اللزجين بالزيت . ترشف من الثمالة العكرة . تفرك عينيها . تخرج من حقيبتها علبة سجائر شقراء . تجلس على مضجعها . تشعل واحدة . تنظر الى صورة أبيها في اطار صغير بال على الجدار الراشح . تدخن ناظرة الى صورة أبيها . تسعل بقوة . تتذكر سعال أبيها وخيوط الدم يبصقها . تدوخ من جديد . تقوم الـى المرحـاض ساعلة وترمي نصف السيجارة . تقيء بجهد خيطا رفيعا من اللعاب . تتذكر لعاب السكارى ولغوهم وعنفهم وسط صخب الغناء وضباب الدخان . تذهب أمام مرآة صغيرة عالقة قرب مضجعها . وجهها الليلي في لون الزيت . محتقن وعيناها راشحتان . تشبك يديها أمامها . تضغط على عضلات كتفيها بحركة متواترة وصدرها يخفق مندفعا الى الامام . جست نهديها . وجدتهما صلبين. جلست على مضجعها زافرة . كشفت عن ساقيها ثم حكت شعرها الكث الذي لم تحلقه منذ مدة طويلة . تحب كثيرا عريها في عينيها أكثر مما تحبه في عيون الرجال . قيل في أسفل جسدها من الغزل أكثر مما قيل في اعـلاه .

مجنون الورد . هكذا سماه أهل الحي . الشاعر الكسيح شاهد . مجنون الورد يعيش مع أمه في كوخ . يذهبان معا كل صباح الى المدينة ولا يعودان الا مساء . هي تتسول وهو يوزع وروده على النساء والفتيات الجميـلات . لا شيء يطلب منهن . وروده يشتريها من مال أمه او يسرقها . قبض عليـه وحوكم مرات ، لكن رأفة بجنون الورد يسامح . وردته الاخيرة يرميها دائمـا للساكنة في الطابق الارضي . رحمة بجنون الورد رمت له يوما منديلا . حلم في تلك الليلة برياض الورود يقطفها بجنون الفرح والمناديل تتساقط عليه من نافذة امرأة المنديل . يوم المنديل خير من الف يوم . سلام هي المرأة بعد يـوم المنديل هكذا صار يقول لكل من يعرفه . أخذ يؤرخ لحياته بيـوم المنديـل

هذا حدث قبل يوم المنديل . هذا حدث بعد يوم المنديل . حتى المرأة قبل المنديل ليست هي المرأة بعد المنديل . لم يعد يعطي وروده لكل النساء . الباقة المشتراة أو المسروقة هي لامرأة المنديل . مجيئة بالورد ووجودها على النافذة وعد وميعاد بينهما .

حين شفي الزوج من زكامه شم رائحة مجنون الورد في جسد امرأته . حين شفي من مرض عينيه رأى المجنون يقفز من النافذة وراي امرأته تخرج بخفة من الباب راكضة خلف مجنون الورد . كان أسمن من أن يركض وراءهما .

جملت وجهها الليلي بالمساحيق وقطرت قطرات زرقاء في عينيها وفاح منها عطر غال . أخرجت من خزانة ملابسها الصغيرة ثوبا ثمينا أكثر شفافية وملوسة والتصاقا بجسمها من كل أثوابها الاخرى وحذاء جميلا فضي اللون كعباه عاليان . لفته في ورقة مجلة أجنبية تشتريها من أجل حذائها الجديد والبالي . احتذت البالي وتأبطت الجديد . قبل أن تخرج القت نظرة على دميتها الكبيرة في لباسها الجميل التي اشترتها بمالها عندما كبرت وصارت تكسب .

اخوها الاصغر جالس قدام عتبة الباب يلاعب قطة صغيرة بكرة ورقية مربوطة بخيط وكلب أمامه سقيم يستلقي في الظل يغالبه النعاس والتعب . ترك القطة وأقبل يودعها . أعطته قطعة نقدية صغيرة وقبلته . رجاها ان تعود في المساء باكرا قبل أن ينام ، أخوها الآخر بعيدا يلعب الكرة مع فرقة صغار الحي . نساء وأطفال يستسقون من حنفية الحي في ضجيج وسباب . طفلة تتبرز قرب السياج . تنكث برازها بعود صغير وتشمه . كلب هزيل يحوم حولها. عيناه تكبران وذيله يبصبص. فتاتان تتشاتمان حول صف سطليهما. احداهما رفعت ثوبها كاشفة عن أسفلها العاري وقالت لغريمتها في الصف حول الحنفيــة :

ـ هذا ما تساوينه أنت عندي .

أبرزت لها الاخرى وسطاها في وجهها ثم تشابكتا لكما وشدا وشتما . شبان جالسون على الارض الى الحائط مستندين يدخنون بسأم يتأملون ما يحدث بسخرية . صفر لها واحد من هؤلاء الشبان بغزل ضاحك وطفلان يستجديانها . أعطتهما قطعتين نقديتين ومضت في الوحل بمسكنة وحرج . بعضهن ينظرن اليها باعجاب وبعضهن بحقد وحسد .

قرب مدخل الحي الموحل خبأت البالي وأخذت الجديد ثم مشت في الطريق المزفت الى المدينة الجديدة .

شاعر الحي الكسيح يكتب عن هذه الاشياء في حيه وأيضا عن أشياء في المدينة ما عاشها وما رآها لكنه سميع ممن رآها أو رواها . هذه بعض من مذكراته :

أمس فكرت من جديد في حياتي من خلال الاصفار. من اليمين الى اليسار فكرت في قيمة الاصفار . فكرت في كل شيء من خلال لا شيء . « لا يسأل عما يفعل وهم يسألون » . ما أصابك من اليمين فمن الله وما أصابك من اليسار فمن نفسك . الله يقسم وأنتم تجمعون . لكنكم لا تعدلون في شيء والله خير من يعدل في الحساب .

أن تحطموا كل الاصنام . هذا ما تعرفون . لكن الله لا يمكر بكم ان كنتم تعدمون ما تبنون لأنفسكم .

جنس ! جنس ! جنس ! ما هو ذا شقاؤكم فاطلبوا سعادة الوعد ان كنتم صابرين ومؤمنين . انني غاضب على هذا الجوع البشري الذى لا يكف حتى الموت . لم أعد أذكر كبريائي الذي كان يمنعني من ان احب . البعد الحلو كان كل عزائي . دائما تغلبني الفجور الاقوى من العفاف في نفسي . أبدا ما جاءتني هي التي في أوانها أشتهيها . تلك التى تتحسرون عن فراقها وتملون من بقائها . الجمال ! آه ! من الجمال الذي يفترسني مالكا اياه سوای ساخرا مني . لم أفهم امرأة واحدة الا في نزوات الخيال : في الرشفات لا في رشفة . ربما فكرت في آكلهن . كانت رغباتي موزعة فيهن . الحياة التي فكرت فيها لم أعشها . سلوا ذلك الذي عاشها ولم يفكر فيها !

انه اعتراف آخر كأس وآخر صديق يغادرني . سلوا ذلك الذي هو في غربته !

لي صديق يقهره الجمال مثلي يكرمني في عينى زوجته ويحبني في أعين العابرات في حياتي . سلوا ذلك الذي مل من الوجه الاليف ! طفت في البيت الحرام حول امرأة ثلاثة أيام قهرا وبعدها ما عدت اطوف اكثر من يوم في شمسه او في قمره . ان عقد الاستهلاك هو كل كرامة ذلك الصديق وصار عندي كلاما في آخر الليل وآخر كأس وآخر افلاس . اذ كنت دوما كارها للفرض فمن يكون لائمي وحاكي في السنة ؟ نحن اخوة في الخيار وأعداء في الجبر .

ان عزاب هذه المدينة أدمنوا على الليل والكأس مثلي أو على الثواب والهجرة قبل الثلاثين فرارا من الجنون أو الجهل والموت . أنا اليوم وحيد مع كاسي . مثل الذين يهربون الى المشارب والمواخير لعلهم يستعيدون شيئا من عزوبتهم . انهم يمجدون الخمر في المساء ويلعنونه في الصباح . كل نفس ذائقة عزوبتها ومجدها ولعنتها . لكنني وجدت في كل المواخير أخواني وأخوات

أصدقائي . رأيت هذيان الليل يذيب مساحيقهن ويمزق أقنعتهن واسنانهن ينخرها السوس في عز شبابهن . سمعتهن يستعدن عفاف طفولتهن في الاناشيد المدرسية المبتورة في ذاكرتهن والروايات الحزينة وأفلام الغرام والذكريات القديمة والحديثة .

انه اعتراف آخر كأس وآخر فلس وآخر صديق يسافر الى عالم فاتني ان أزوره في زمن بلا جواز سفر ولا نقود .

في الشارع الرئيسي دخلت البنك . أخرجت شيكا من حقيبتها الجلدية الجميلة، الثمينة ووقعتاسمها بصعوبة ويدها راعشة. نظر الصرافبفضول الى الشيك واليها . سحبت مائتي درهم وخرجت مضطربة . اشترت من دكان مجلة نسوية مصورة وعلبة سجائر مذهبة .

في قاعة شاي مدام بورط جاءتها الخادمة الجميلة ووقفت بلطافة . انها تعرف سخاءها معها . قالت بصوت تشوبه بحة تعب الليل :

ـ أعطيني عصير برتقال ، حليبا باردا وخبزا مشويا بالزبدة والمربى .

في السوق الكبير صاحت أمها وعيناها على حارس الامن يطارد بعيدا عنها البائعات المتجولات مثلها .

ـ ها البصل ! ها الفجل ! ها الليمون !

في الحي صرخ أخوها اللاعب :

ـ جـوول ... !

واخوها الاصغر يلاعب القطة الصغيرة قرب شاعر الحي الكسيح والكلب السقيم ينعش أمامهما ، وطفل في يده طائر دوري يموت يبول عمدا على حذائها في السياج

طنجة في 4 ـ 4 ـ 1978

فصل من حكاية جلول الجيلالـــي
(المعروف خطأ بجاليلو جاليلي)

مصطفى المسناوي

– 1 –

جاءتني الرسالة مع الفجر . كنت بصدد الخروج لاحضار الخبز والنعناع حين وجدتها تحت الباب . حملتها الى عيني فميزت الختم الرسمي والخطوط السوداء الملتوية . لم أخبر الشعور الذي كنت أنتظره فقلت لعله الصباح أو لعل التوقع طال اكثر مما ينبغي وقلت أشياء عديدة أخرى لم تكن واضحة في ذهني بما فيه الكفاية وخطوت عائدا الى الغرفة . سالتني :أهي الرسالة ؟ قلت : نعم . قالت : ومتى ستذهب ؟ قلت : الآن . وشرعت في ارتداء الجوارب فأخرجت نصفها الاعلى السليم من تحت الغطاء وقالت : ستأخذ القطـار ؟ قلت : نعم ، القطار . صمتت لحظة سمعت فيها بجلاء دقات قلبهـا وحركـة شفتها العليا وأشفار عينيها ، وتماما ، مثلما كنت أتوقع طيلة الايام الستـة الماضية ، سمعتها تقول : الا زالت المحطة في مكانها القديم ؟ ومثلما توقعت أيضا ، تجمدت يداي على الحذاء ورفعت وجهي اليها فأحسست بكرة الاسمنت تتدحرج داخل قفصي الصدري من أعلى الرئة اليمنى الى الحالب . ووجدتني أجيب متواطئا، وعيناي تتحولان عن عينيها الى الحذاء : نعم، لا زالت هناك .

– 2 –

« وتسالون عن الذبح متى وأيان يبدأ . ضعوا اليد على الصدر وقولوا هنا . ضعوا العين على العين واسالوني أخبركم بالارض الثابتة وبالقلب المقطوع من شجرة عبثـا أبحـث تبحثون معي عن جذورها فذرات الرمل الدقيقة الصفراء الحارة تسافر من مكان الى مكان مغطية البحار والوديان والجبـال

والجثث الحية التي تتحول فيما بعد الى فوسفات وبترول يصدر الى الخارج موادا أولية تصنع وتعود اليكم بأضعاف أثمانها مع الاسلحة الخفيفة الثقيلة والمحطات الالكترونية التي تتصل بالاقمار الصناعية الدائرة فوق رؤوسنا حارسة ايانا كما تحرسنا الملائكة حين ننام . لتحرسكم الملائكة يا أبنائي الاعزاء لتحرسكم الملائكة يا أعزائي الابذاء لتحرسكم الملائكة لتحرسكم الملاء لتحرسكم الملا .. »

— 3 —

لم امتط القطار . للقطر أوقات ثابتة على المسافر احترامها . لست مسافرا ولا وقت ثابت لي ، لذلك سرت نحو سيارات الاجرة . هتف بي المنادي : العاصمة ؟ قلت : العاصمة . قال : اصعد الى هذه السيارة ، انت آخر راكب . كان بالسيارة ركاب خمسة : أجنبي أشقر ، وشخص أنيق المظهر بالمقعد الامامي ، وأعرابي وبنت وشاب بالمقعد الخلفي . فتحت الباب الايمن لاصعد فنزلت البنت وقالت : تفضل . لم أفهم فابتسمت بسمة متكلفة وقالت : أنا مصابة بضيق التنفس ، وطبيبي نصحني بالجلوس قرب مجاري الهواء . أعجبتني الياء الاخيرة بكلمة طبيبي فكدت أضحك أو أصرخ ، وأحببت اخبارها بأني أنا أيضا مصاب بأمراض عديدة ومتنوعة ، على رأسها أني أحب رؤية الاشياء وهي تفر الى الخلف هاربة من عجلات السيارات . لكن ملامحها أفهمتني أن مجاري الهواء بالنسبة لها مسألة حياة أو موت ، فتخليت عن كل ما تعلمته في صباي وفترة وجيزة من شبابي وانحشرت بينها وبين الاعرابي والشاب قائلا : السلام عليكم .

— 4 —

« من قرية جيلالة وسط الاخماس العليا جاء . قالوا كان ضعيف السمع والبصر وقالوا كان كسيحا وقالوا اختلى بنفسه حينا وقالوا لم يقرأ بالمسيد قط وقالوا وقالوا ولم يعرف الحقيقة أحد . وصرخ هو وسط الجموع أن ابحثوا عن أرض أخرى وعن سماوات أخر اما هذه الارض فثابتة . ووضع رأسه بين كفيه ، وضع وجنتيه وخديه بين كفيه وبكى بالدمع وقال لو أني الآن طفل يلثغ بالكلمات ولو أن الوهم القديم بالقلب لا يزال ... »

ـ 5 ـ

جمع المنادي منا أوراقا ستة ملونة وانطلقت السيارة . ركب السائق وعد الاوراق وناول قطعا معدنية للمنادي وانطلقت السيارة تعبر شوارع المدينة. استرخيت ولم أفتح عيني . لم افتح عيني والا لرأيت البنات يمشين بالارصفة على يمين الشوارع وينظرن الى الخلف بملء أعينهن الى السيارات العديدة المتمهلة التي لا يمتطيها غير سواقيها ، لم افتح عيني والا لرايت العمارات الضخمة طور التشييد ، ولا لرأيت الفنادق والمكاتب والابناك وشركات الطيران ودور العرض ومحلات شيء الدجاج . لم أفتح عيني وقلت . أنا سهم يندفع الآن نحو نقطة الانغراز ، ولا أمل في التوقف أو في عودة محتملة.

ـ 6 ـ

« قالوا اذهب الى فاس . مركز العلم واشعاع الثقافة . حيث العلماء بعدد الحصى وحبات الرمل . حيث تحت كل حجر فقيه وفي كل استدارة درب محدث . أما هنا فلن يفهمك أحد . تفتح فمك وتخرج منه الكلمات صوب الآذان فتهتز المطارق وتضرب على السنادين لكنها لا تمس القلب ولو ظللت سبعا وسبعين سنة تتحدث : الكلمات حين تظل في الهواء ، تموت » .

ـ 7 ـ

فتحت عيني فسألني الاعرابي : هل اقتربت الغابات ؟ نظرت الى الطريق الطويلة الممتدة أمامي ولم أعرف بماذا أجيبه . فقالت الفتاة : بعض الشيء ، فتلك قمم الجبال تبدو من بعيد . قال : أريد أن أرى السباع . نظرت اليه فقال : منذ عشرين سنة زرت العاصمة ومررت بهذه الطريق نفسها . لقد نسيت كل شيء شاهدته ورأيته سوى السباع . قلت : انا هذه أول مرة أذهب فيها الى العاصمة ، ولم اسمع بالسباع قط . قال : نعم ، فلعلك لم تولد بعد حينها . فتحت فمي لاقول شيئا ، لكن ضحكة صاخبة صدرت من المقعد الامامي أصمتتني . نظرت الى الشخص الانيق فرأيته يهز رأسه بقوة مؤمنا على كلمات قالها الاجنبي الاشقر وناظرا بنصف عين الى الفتاة المحشورة بيني وبين الباب ثم يهتف : وي وي .. ان هذا المشهد الساحر يذكرني بـ « السيزيام » ، خاصة منها الحركة الخامسة . قال الاجنبي : آه .. الالغريتو .، ولكن بلادكم ساحرة حقا .، لو كان بتهوفن هنا لكتب مائة سمفونية . نظر الاعرابي اليها وسألني : ماذا يقول ذلك الاعرج ؟

قلت : من ؟ قال : النصراني . اتكأت بجذعي نحو المقعد الامامي فرأيت ان رجل الفرنسي اليسرى ملفوفة بالجبس من الاصابع الى حدود الركبة ، قلت : انهما يتكلمان عن الحياة والموسيقى. قال : ولماذا يتحدثان عن «السيزيام» ؟ قلت : لا أعرف . قال لعل أحدا منهما قضى بها ليلة باردة . ونظر اليهما ثانية وقال بصوت خفيض : لكنني أشك في ذلك . لقد قضيت بها ثلاث ليال أنام فوق الاسمنت وأتوسد الخبز الحجري ، ولم أر بها قط نصرانيا ولا أنيقاً . قلت : انهما يتحدثان عن « سيزيام » أخرى . قال : آه ، لعلها « سيزيام » النصارى . قلت : بلا شك . وشيئا فشيئا أحسست بالذعر يتجمع في صدري. قلت : هل أصرخ ؟ وأجبت بهدوء : كلا ، ومع اهتزاز السيارة تركت الذعر ينداح الى المناطق القصوى من جسدي ويتسرب مع الانامل والمسام والشعيرات الى الخارج .

ـ 8 ـ

« .. وسار وسط أزقة فاس وهي مملوءة بالجنود الشقر والسود . ثم سار ولم يعد ثمة جندي يظهر على شبكيات العيون ، فقال : الجند الآن لا يرى ، دخل المسام واختفى في الموانيء والابناك والواجهات والالبسة والقرارات السرية والمسلسلات التلفزيونية . وقال ان الموت في أن يختفي الشيء والشيء خلف النضد والكؤوس فلا تلمحه الانظار . وفاس لم تعد مدينة وانما هي خنجر يغوص في القلب لا نحس به الا حين نلامس برودة المقبض طراوة الاضلاع . وفاس يا جلول أغنية أمازيغية تصعد أصواتا متوحدة من وديان خضراء شاسعة ينتشر فوقها ، كالكف ، ضباب االصباح ، وتجمع ، كالعيار ، أحزان كل العالم ... »

ـ 9 ـ

ضحك الشاب الجالس معنا في المقعد الخلفي بغتة وقال : ليست هناك أسود البتة . هتف الاعرابي ملتاعا : ماذا قلت ؟ قال : أنا أيضا مررت السنة الماضية بنفس الطريق ، ولم ألمح سوى حيوانات هرمة تاكل الاعشاب . قال الاعرابي : مستحيل ، فقد رأيتها بأم عيني . قال : متى ؟ قال : منذ عشرين سنة . قال : منذ عشرين سنة لم يكن مكان هذه الطريق سوى الحفر والوديان والهضاب . التفت الاعرابي الي ، فقلت : لا داعي للاختلاف ، هذا

سائق السيارة أمامنا نسأله . أخبرنا يا سيدي هل ثمة أسود بالفعل أمامنا ؟ لم يسرع بالاجابة ، بل واصل النظر الى الطريق أمامه ، وانتظر فراغ الاتجاه القادم ليتجاوز شاحنة كانت تسير أمامنا ، ثم قال : أنتم راكبون في السيارة والطريق نحن فيها . اذا كان ثمة أسود فسترونها واذا لم تكن فستلمحون الخيالات والبهائم الهرمة .

— 10 —

« ــ حسنا يا جلول : هذه الارض ثابتة . فما قولك في الشمس والقمر والزهرة وعطارد والمريخ ؟

ــ كل شيء ساكن ، وأعينكم وحدها هي ما يتحرك في هذا العالم مسجلا حركات الرعايا والسكنات » .

— 11 —

ساد الصمت فسرحت ببصري في عداد السرعة والساعة والمذياع المصمت والمقود ومحول السرع والزجاج الامامي والطريق الملتوية كالثعبان والارض البنية الخضراء ثم الاشجار والنصب: نصب بيضاء تتعمم بالاحمر وفي منتصف بياضها بقايا اسم وأرقام . فكرت في أبناء الفلاحين ، أولئك الاشقياء الذين لا يجدون مكانا لهم الآن الا خلف البهائم ، وحين يكبرون يكتشفون الحياة التي تقسو يوما بعد يوم فيهاجرون بحثا عن مكان في هوامش المدن أو في مناجم الفحم البعيدة النائية . سألت نفسي : لو كنت مكانهم ماذا كنت ستعمل ؟ لست مكانهم الآن ، ولذلك أستطيع الذهاب في خيالاتي بعيدا : كنت ساحطم النصب كلها بعد أن أمحو منها الارقام والاسماء والالوان : فماذا تعنيني هي والطريق الاسفلتية والسيارات والشاحنات وحتى السماء نفسها تلك المرفوعة من غير عمد ؟ وقال الشاب : ها نحن الآن وسط الغابات ، فاين سباعك ؟ زوى الاعرابي ما بين حاجبيه وحدق في الطريق أمامنا ، الى حيث تلتقي رؤوس الاشجار بالسماء وبالطريق الرمادية ، ثم انفرجت أساريره وهتف : هاه ، ها هو ذا ، انظروا : الاسد . حدقت الى حيث يشير فلم ألمح سوى نقطة داكنة بعيدة تبدو في وسط الطريق . قلت : أنا لا ارى شيئا . فضحك في جذل وقد أشرقت عيناه : عيونكم أضعفتها الحيطان ، تلك التي تنتصب حواليكم في كل مكان وتفرحون بانتصابها . لذلك فلن تستطيعوا رؤية شيء ابدا . صمتت وواصلت التحديق أمامي . لم أكن قوي البصر بالتأكيد، ولست أدري أذلك يعود الى الحيطان أم لي أنا نفسي ، ومع ذلك

فقد كنت متيقنا ـ بفضل الابصار وحده ـ من ان النقطة الداكنة التي صارت تقترب شيئا فشيئا لم تكن أسدا ولا قلم حبر ملون ، ولكن شخصا بالتأكيد . يقف وسط الطريق فاردا يديه . وقال الشاب في سخرية : لم تخبرنـا بـأن أسدك آدمي ؟ قلت : ماذا يفعل هذا الابله وسط الطريق ؟ قال الشاب مواصلا سخريته : لعله يطلب اسعافا أو مساعدة ، كلا . انفجر صوت الاعرابي بغتة بصوت مختنق : انه دركـي .

ـ 12 ـ

« ـ جلول الجيلالي ، لماذا بنيت مدينة فاس ؟

ـ لاجل أن يبنى بها جامع القرويين .

ـ ثـم مـاذا ؟

ـ ولاجل أن يطوقها جند « الحماية » سنة 1912 .

ـ ثـم ؟

ـ ولاجل أن يكتب عنها الفقيه المغيلي :

يا فاس حيا الله أرضك مـن ثـرى

وسقاك من صوب الغمام المسبل » .

ـ 13 ـ

التفتت الى الاعرابي فرأيته قد انكمش وتضاءل حتى كاد لا يبين وسط جلابيته الدرعية السوداء مثبتا عينيه الجاحظتين في الدركي الذي شرع يلوح لنا بيده معطيا الامر بالوقوف . رفع السائق رجله عن دواسة البنزين ووضعها على فرامل الرجل وشرع في الوقف . قال الفرنسي : ماذا يريد هـؤلاء ؟ لـم يجبه أحد . أسكت السائق المحرك وجذب مقبض الفرامل اليدوية وفتح الباب ونزل . كانت الطريق خالية . لا سيارات قادمة ولا سيارات ذاهبة . والصمت المطلق يملأ المكان . وفكرت في مربع وزاوية وكأس ماء ، فبدأتني رجفة مباغتة انطلقت من رسغي الايمن وسرت مع ساعدي الى المرفق والعضد ومن هناك احسست بها تندق كالسيخ في عظم الترقوة . انتفضت فاستيقظت الفتاة التي كانت في نصف اغفاءة وهتفت : وصلنا ؟ دار اليها الانيق نصف دورة وقال ناشرا بسمة خاصة جدا : كلا ، ولكننا سنصل قريبا ان شاء الله ، قطعنا اكثر من نصف الطريق ، ونحن الآن في حاجز لرجال الدرك . سـار الدركـي مبتعدا عن السيارة ، واضعا كفيه على خصره ، باتجاه زميل له واقف قرب دراجتيهما الناريتين ، فتبعه السائق بخطى متخاذلة ومن جيبه رأيته يخرج

ورقتين ملونتين ويقترب منه ثم يدسهما في يده . ودون أن ينظر الدركي اليه شرع يتكلم ويضحك بصوت مرتفع مع زميله . فأحنى السائق رأسه ودار عائدا نحو السيارة وفتح الباب ثم جلس . كانت حبات العرق تلتمع على جبهته وبعض منها قد حفر أخاديد على صدغيه وقذاله فأخرج منديلا ومرره عليها . لم يقل أحد منا شيئا ، أما هو فتنهد تنهيدة طويلة وشغل المحرك ثم سار .

ـ 14 ـ

« ... أما بعد أما بعد . فلأنكم ترتدون ربطات العنق ولانكم لا تثقون سوى بالكتب فانكم الآن تقولون بالارض الدائرة . أما بعد . فستبقى الارض تدور الى أن تضعوا يمناكم في الجيب الفارغ واليسرى على البطن كتما لقرقرته . تضربون برؤوسكم الحيطان أو تهوى على مفاصلكم أعقاب البنادق . فتكتشفون أن الدوران هو في أدمغتكم فقط وفي الكتب والاذاعات والخطب والاغاني الحماسية . أما بعد فلا شيء سوى الثبات والنهر الواحد ننزله للمرة المائة والالف والمليون . أما بعد أما بعد أما بعد ... »

ـ 15 ـ

تركنا الدركيين ولم نعد نسمع وسط الطريق الخالية سوى أزيز محرك السيارة واحتكاك عجلاتها بالارض . صار الجو ثقيلا فظننت أنه كذلك في السيارة فحسب ، لكن بدت من بعيد ، وعلى رؤوس الاشجار ، سحب سوداء ضخمة تملأ رحابة السماء . جمع السائق فجأة قبضة يمناه وضرب بها المقود ثم هتف : لم يبق لهم سوى الاشجار والطريق المعبدة . لم ينطق أحد . الفتاة عادت الى اغفاءتها والانيق يهمس في أذن النصراني بشيء ما والاعرابي يبدو كمن نظر شاشة عرض لاول مرة . بينما أمسك الشاب كتابا وتشاغل بقراءته. ضرب السائق المقود مرة ثانية وقال : دركي آخر وتصبح رحلتكم هذه أجرا أقوم به لوجه الله بلا جزاء ولا شكور . قطع الانيق كلامه وضحك ثم قال في لهجة أرادها أن تكون مرحة : الاجر خير لك من كل مال الدنيا .. الا ان السائق بدل أن يضحك خفف رجله عن الدواسة وصرخ : وأولئك الاولاد في المنزل ، وأمهم ، وصاحب السيارة : افتح أفواههم وضع فيها أجرا من عند الله ، سيسكتهم من الجوع حتما . استيقظت الفتاة على صوت الصرخة ونظر

النصراني في دهشة الى ما يجري بجواره واضطرب الانيق : كلا ، ليس ذلك ما قصدته أبدا ، فقط أردت أن أقول أن الاجر دائم اما المال فانك لا تفطن حتى تجده قد زال من يدك وذهب . طرف الاعرابي بجفنيه وتوقف الشاب عن القراءة وواصل السائق صراخه : آسيدي .. اعطني نقودا ، ترن أو تخشخش، نقودا فحسب ، زائلة في ساعتها ، وخذ كل ما جمعته من أجر ، من مولدي الى يوم القيامة ، قال الانيق : كلا ، لا ينبغي أن تكفر بالله ، فالانسان ليس مجرد آلة بل هو روح أصلا . ضغط السائق بقدمه على الدواسة فانتفضت السيارة وزادت من سرعتها ثم قال مخففا من حدة كلامه : أنا لم أعد أفهم من أين تأتون بكل تلك السيارات والبذل والمباني ، أنا لا أجد ما أضعه في بطني وتحت لساني الا بمشقة وأنتم تظهرون كل يوم في سيارة جديدة . أنت نفسك صارحني، أعرف أنكم تقولون شيئا وتفعلون شيئا آخر، ومع ذلك صارحني : هل تستطيع أن تعيش يوما بدون نقود ؟ تبدل لون الانيق بغتة واكفهرت سحنته ، ثم هتف بالسائق : آسيدي ، هذه مسألة لا تهمني ولا تهمك ، أنا أعطيتك أجرتك لكي تحملني الى العاصمة ، فاحملني الى العاصمة ودعنى بنظراته الحائرة ثم أعادها نحو السائق الذي انفجر في شؤوني الخاصة . بلع الاعرابي ريقه بصوت مسموع ودار البنا النصراني في ضحكة مدوية وهتف: أسمعتم ما قال ؟ العاصمة ؟ كلكم بله ومغفلون وسذج. العاصمة . وتصدقون أن ثمة شيء اسمه العاصمة .

— 16 —

« وقال وهتف وصرخ جلول : ليس ثمة عاصمة ، ليس ثمة سوى العواصف والرمال الصفراء والقبور والجثث . ليس ثمة سوى جيوش الموظفين الذين يقضون حياتهم لاهثين بين المكاتب والحانات والشقق السيئة التاثيث التفوح منها دائما رائحة الجوارب وعجائز العاهرات والاواني المتروكة دون غسيل وبين حلم الزوجة البيضاء اللحم الزرقاء العين والسيارة الفخمة والشرفة التي تطل على الشارع والمدخل المفتوح على البحر ، ليس سوى الطلبة يجربون اشتعال الحماس المتقد في الصدر وكيف تصبح كل العواطف اخشابا ورمادا ... ليس ثمة شيء ليس ثمة شيء على وجه الاطلاق ... »

نزلت السحب وتحركت الريح فقال السائق وهو يقهقه بصوت جنائزي : هي ذي العاصمة . فتحت عيني الى أقصاهما وأغمضتهما ثم فتحتهما ولم ألمح سوى العاصفة السوداء وهي تقترب ، تمايل الركاب وقال الانيق : كلا ... ثم هتف باضطراب : انها خدعة .. وصرخ بالسائق : هذا فخ .. أوقفنا هنا ،، ليست هذه هي العاصمة .. قال السائق : حسنا ، وضغط على الدواسة الى أقصاها فارتفع صوت المحرك وسط أزيز الريح إلا أن سرعة السيارة بدل أن تتضاعف أخذت تتناقص . قالت الفتاة : ماذا حدث ؟ وقال الشاب والاعرابي : ماذا حدث ؟ وقال النصراني بلغته الفارقة : ماذا حدث ؟ . قلت لنفسي : لم يحدث شيء . كان داخلي أبيض رطبا مثل الشرانق التي لم تفقس بيوضها بعد . فقلت : لم يحدث شيء ، وانما أنت الآن على اعتاب الصرخة الكبرى ، أنت على اعتاب الصرخة فافتح مسامك وانشحذ كالنصل لاقتناص كل ما تراه ، اللحظة الفريدة التي تسمع عنها طول عمرك وتقرأ في الكتب ، والهدوء الغادر الذي تطمئن اليه وتسلم الاكتاف وبواطن الركب فاذا به ، في لحظة ، ينفتح كالالجة ويقلبك ثم يرميك ، والعين العين . قال السائق : هي العاصفة تتجه الآن نحونا ، وسنقف سواء أ أردنا أم لم نرد . وتناقصت سرعة السيارة وتناقصت ثم توقفت تماما . لم يفهم النصراني شيئا مما يدور حوله فقال ثانية : ماذا حدث ؟ ولم يجبه أحد الا أن ذرات رمل رقيقة حادة أخذت تتسرب الى داخل السيارة من فرج النوافذ والابواب وبدأت الغابة والطريق تختفيان من أمام أعيننا . قال الانيق مذعورا : هذه عاصفة رملية . قال السائق بهدوء : نعم ، ورملها أصفر دقيق مثل حبات الكسكس . هتف الانيق : ولكننا الآن قرب البحر والجبال والغابات . ضحك السائق وحرك رأسه من اليمين الى الشمال ومن الشمال الى اليمين وقال : كل ذلك في الكتب ، أما الواقع فالصحراء على رمية حجر من القطب ، وأما القطب فعلى رمية حجر من الصحراء ، وأما ... وشرعت السيارة تندفع الى الخلف . فصرخت الفتاة صرخة حادة ثقبت أذني اليمنى ، وهتف الانيق بالسائق : الفرامل ، الفرامل اليدوية ، فقهقه السائق وقال : وفرامل الرجل أيضا ، اليس كذلك ؟ هذه عاصفة يا ولدي وليست قطعة لبان . كان كل ما بداخلي ساكنا ، فقلت انني الآن أتفرج وحسب وان كل ما يحدث الآن هو لشخص آخر غيري ، يتقمصني في لحظات الفرح وأنتصل منه في لحظات الحزن والتعاسة . اما

الارض فليست سوى كوكب بئيس مسمر في مكانه ، ينتظر وينتظر حتى تجرفه ثلوج القطب أو رمال الصحراء ، ونحن نتكلم عن أشياء تتحرك وعن ارض تدور خوفا من أن نصمت فنكتشف الخواء الساكن فينا بين الاضلع وأعشاش العناكب . صرخت الفتاة ثانية واتكأ علي الاعرابي والشاب فأدخلا جسمي في جسم الفتاة . لم أعد أبصر شيئا على الاطلاق ، والسيارة أصبحت الآن جزءا من العاصفة . أرخى السائق المقود وهو لا يفتأ يقهقه بصوت شادخ كالحجر ، دارت السيارة وأصبحت أبوابها اليمنى بمواجهة العاصفة . صرخت الفتاة ثالثة وصرخ الانيق والنصراني والشاب وقال الاعرابي : آه . اتكأت السيارة على شمالها فسقطت علي الفتاة ودخل جسدانا في جسدي الاعرابي والشاب . ودارت السيارة حول نفسها ، فدرنا حول بعضنا داخلها وتبادلنا الضغط ، وصرخت الفتاة ، ودارت السيارة مرة ومرة ، ثم اصطدمت بشيء صلب فارتججنا وانفتحت الابواب فانقذفنا الى الخارج ... دخلت الرمال في عيني وأنفي وأذني ومسامى فأغمضت جفني وتركتني اتدحرج في الهواء مع الريح . ارتطم بي جسد ، ثم جزء من جسد ، وسمعت صرخات تنكتم ، وقهقهة ، ثم لم أعد أميز الصراخ عن القهقهة وعن أزيز الريح . ارتطم جسدي بالارض وطار ثم ارتطم وارتطم بالارض . مددت يدي فلم اجد ما أتشبث به ، فوضعتها على جيبي الداخلي فوجدت الرسالة به لا تزال دما تركتها ، ومع ذلك أحسستني ابتعد عن نفسي . قلت : أنا لست متفرجا ولا مهرجا وانما أنا ذرة من ذرات العاصفة وقد آن أوان الصرخة وفتحت فمي لاصرخ الا أن الرمال داهمتني وملأت فمي وأنفي وأذني وعروقي وكل المسام ،

ـ جلول الجيلالي يقول كلمته الاخيرة :

« وقال جلول : كانت هناك عاصمة ، وثمة كانت أرض تدور ، غير أن الطيور ارتحلت جنوبا والجبال تتقهقرت الى البحار ، وغطت رمال العواصف الوادي الذي هتفت صخوره قائلة ان الشمس ستهوى الآن علينا مباشرة وانا سنحمى ونحمر فنصبح وكرا للأنفس تأتيه بحثا عن الظل فتتصيدها العقارب والحيات » .

الدار البيضاء
أكتوبر 1978

عناصر لفهم أزمتنا النقدية

ابراهيــم الخطيــب

قدم هذا التدخل في (اللقاء الثقافي الرابع) باصيــلا (صيف 78) ونشر ، دون تعديل ، بجريدة (المحرر) عـدد 24 دجنبـر 1978 .

إ. خ.

كان من المفروض أن يكون تدخلي جزءا من مجموعة من التدخلات (*) حول أزمة المنهج في النقد الادبي بالمغرب . لكن ، نظـرا لتغيب الاخـوان الثلاثة ، فسيكون تدخلي قصيرا . موجزا ، على أساس أنه مجرد وجهة نظر قد تكون مناسبة لنقاش غني من طرف الحاضرين .

ان المشكل الاساسي الذي يعترض هذا الموضوع هو تحديد الناقـد الادبي : م نهـو ؟

— هل هو الشخص الذي يقوم بكتابة تلخيصات لاعمال أدبية ؟

— هل هو الذي يقدم عروضا حول كتب ، روايات أو مجاميع قصصية أو دواوين ، ثم يدلي برأي عام في نهاية العـرض ؟

— هل هو الشخص الذي يملك زادا نظريا يمكنه من رؤية النص فيتوصل الى بعض الظواهر ويتحاشى (عن قصد أو بدون قصد مسبـق) ظواهـر أخرى ؟

— أم هو ذلك المنظر ، الغائب — ربما — عن ثقافتنا النقدية العربية ، والذي يستطيع أن يقدم تحليلا شاملا وكليا للمشاكل الجوهرية البنيويـة للنصوص .

ان تحديد وظيفة الناقد مهمة صعبة بدون شك . لكننا سننطلق مـن اعتبار ما هو واقع ، أي من تلك الكتابات التي نقرأها ،بصفة أساسية ، في الصحافة والتي تعتني بالاشكال الادبية المذكورة ، أو نقرأها في مجلات وطنية، غير متخصصة ، لانها تحتوي مجالات ثقافية متعددة .

وعندما نطرح ، كعنوان لهذه الجلسة ، « ازمة المنهج في النقد الادبـي

(*) كان المفروض ان يشارك في الجلسة الخاصة بالنقـد كـل من : محمـد بـرادة ، البشيـر الوادنوني ، نجيب العوفي بالاضافة الى ابراهيم الخطيب .

في المغرب ، فاننا نكون كمحصلي حاصل لمشكلة كانت مطروحة منذ أوائل هذا القرن في الثقافة المغربية (ابان البحث عن الخصائص المحايثة للمفاهيم والحقول المعرفية المختلفة) . لقد شهد القرن التاسع عشر تطورا في عدد من العلوم الانسانية : السوسيولوجيا ، الانتروبولوجيا ، التاريخ الاقتصاد ... الخ ولكن الادب ، وبالتالي النقد الادبي ، بقيا اما كملحق لهذه العلوم ، أو كمعرفة تبحث عن موضوعها ، في هذا الصدد نجد ناقدا انجليزيا هو (ريتشاردز) يصف ، في سنة 1925 أزمة النقد الادبي على النحو التالي :

ـ « انه ـ أي النقد الادبي ـ يشبه مخزن حبوب فارغ » .

ـ « انه يدبج مجاملات ويصوغ مزيجا من التحذيرات » (اشارة الى النقد الذي يشكل هراوة على رأس المبدع) .

ـ « انه كمية كبيرة من الملاحظات الصائبة ، لكنها غير منتظمة » (بعبارة أخرى : ان الناقد يدلي بمجموعة كبيرة من الملاحظات الصحيحة لكنها تبقى مشتتة ، دون أن تتشكل في بنية نظرية متكاملة) .

ـ « انه خطابة كثيرة » (حديث يستهلك نفسه) .

ـ « غموض لا ينقطع » (لان الموضوع ، موضوع النقد ، غير محدد) .

ألا يتعلق وصف (ريتشاردز) ، اذن ، بمشكلة عامة ، لا تزال حاضرة ؟

في نفس هذا الاطار ، وفي مدة قريبة جدة ، سالت ميتزو رونا) (شومسكي) ، في الاحاديث التي أجرتها معه ، عن علاقة اللسانيات بالنقد الادبي وعن مشاكل العلوم الانسانية ، وبالضبط : السوسيولوجيا ، والدراسات الادبية ، فأجاب : « ان النقد الادبي يتحدث عن أشياء ولكنه بلا مبادىء » أي أنه لم يستطع أن يبني لنفسه منظومة من المفاهيم المحددة (شومسكي) : « ان المواقف في العلوم الانسانية والدراسات الادبية توجد في الغالب ، مشخصنة » أي متعلقة بأشخاص ـ كل يدافع عن موقف . فعندما يتخذ موقف يجب أن يدافع عنه مهما تكن النتائج . وعلى هذه الصيغة تكون المواقف والمدارس متداخلة مع الافراد ، لانه في غياب المبادىء ، أي في غياب العلم ، تكون هناك قراءات عشوائية يقوم بها أشخاص متعددون ، ولكنها لا تشكل نظاما نظريا نقديا يستطيع أن يستوعب كمية ضخمة من النصوص أو يفسر ، على الاقل ، النص المدروس تفسيرا متكاملا .

ان المهم هنا ، هو أن نلاحظ كيف تناول الرجلان مشكلة النقد الادبي : فبالنسبة لـ (ريتشاردز) ، الذي قدم أوصافا متنوعة لازمة النقد الادبي ، حينما أراد أن يتجاوز مشكل عدم علمية النقد من أجل علمنة للنقد ، وجد نفسه يسير نحو « السيكولوجية الاختيارية » ، وبالتالي نحو « دراسة الاثر الادبي في اطار العلاقة بين الكاتب والقارىء ، أو بعبارة أخرى ، » في الحافز ورد الفعل . أما بالنسبة لـ (شومسكي) فانه يعتبر النقد الادبي كعلم الاجتماع، كلاهما لم يستطع أن يوجد مفاهيم محدد ... فاذا كان علم الاجتماع لا يملك

نظرية لغوية كنظرية نموذجية Modèle ولم يستطع أن يعتبر القول الاجتماعي Discours أساسيا في التحليل .. فان النقد الادبي (كما يرى شومسكي) لا يتوفر على مبادئ محددة ، ولهذا أصبح مجموعة من القراءات ، لكل واحد الحرية في الذهاب بها الى المدى الذي يريد : قراءة سوسيولوجية ، قراءة سيكولوجية ، قراءة تاريخية ... للخروج من مشكل انعدام المبادي.

بعد هذه المقدمة ، هل يمكن لنا أن نتحدث عن وضعيتنا نحن في هذا الاطار العام لازمة نقدية ؟ ، قبل ذلك ، أريد أن ادلي بملاحظتين :

1) الاولى : هي أنني حينما وضعت هذه النقاط كنت أعتمد على الذاكرة ولم أقم بمراجعات دقيقة .

2) الثانية : هي أن الحديث الذي سأقدمه يتعلق ببعض الممارسات النقدية وليس بالكل .

وكبداية من الضروري الاشارة الى مسألة التكوين الثقافي لهؤلاء النقاد بصفة عامة . انه تكوين جامعي ، مضطرب (يحمل سمات المحتوى العام للتعليم الجامعي في المغرب ابان فترة الستينات) من جهة ، ويهيمن عليه التراث من جهة ثانية (الدراسات الادبية التي تتعلق بعصور قديمة) أو مناهج تدرس من خلالها نصوص أدبية حديثة ، لكن بواسطة مفاهيم « التاريخ الادبي » (الظروف الموضوعية ، البنية الثقافية العامة ، المؤثرات أو تداول الموضوع الى آخره) . قلت : « انه تكوين تراثي » بمعنى أنه لا يتضمن قراءة صحيحة للتراث ، وانما قراءة سطحية ، وفي بعض الاحيان مشوهة ، هذا النموذج الذي كان سائدا في الجامعة ، هو نموذج مدرسي ، كان ثريا في تحليل (لانسون Lanson) ، لكن ، بالاستعمال المعياري له، أصبح المنهج فقيرا في النهاية . ويتجلى هذا الفقر ، مثلا ، في ظاهرة تقديم المضمون على الشكل ـ كان يقع ، في الدراسات الادبية التي تتعلق بالشعر ، تهميش العروض والبلاغة ، اذ لم يكن بالامكان ـ لاسباب كثيرة ـ توظيف العروض والبلاغة توظيفا صحيحا لقراءة التراث لانه ليست هناك نظرية للكتابة العربية : هكذا ننتقل من مشكل جزئي الى مشكل كلي .

هناك نقطة أخيرة في هذا التكوين، هي مسألة ضعف التكوين النظري العام : فلم يكن هناك ، في الجامعة ، تكوين نظري يتناول المشاكل الكبرى للأدب ، كمشكل تطور الانواع الادبية (الانتقال من الملحمة الى الرواية) أو مشكل حركة هذه الانواع (العلاقة بين المذكرات الشخصية ، كأحد أشكال الكتابة ، والسيرة الذاتية) أو مشكل البنية الموسيقية وعلاقاتها بدلالة الشعر ذاته ... مشاكل نظرية متعددة ، أساسية ، في فهم ظاهرة الكتابة ، لم تكن مطروحة في برنامج التكوين الجامعي .

هذه الوضعية أدت الى نشوء توتر : فالنقاد الذين كانوا اذ ذاك طلبة ، نشأ لديهم شعور بأن هذه المناهج عقيمة ، متصلبة ، وانه ينبغي اختيار

مناهج أخرى : مرنة ، ومفتوحة على الحديث اليومي Discours
لكن مسألة المنهج الآخر كان الاختيار فيها محددا ، وتبعاً لذلك وجد هؤلاء الطلبة القدامى بأن نموذج النقد الشرقي (مصر ، سوريا ، لبنان) لانه يخرج على هامش الجامعة في مجلات شبه مختصة ويلبي رغبتهم في تجاوز الوضعية الثقافية الموجودة ، هو النموذج الممكن ولقد كان النقاد المغاربة يجدون هذا النموذج (الذي ارتبط في أذهانهم بالوضعية الميثولوجية للمشرق الذي يثور) ممثلا في بعض الاسماء : مندور ، غالي شكري ، محمود أمين العالم ، لويس عوض ، الخ . ومع كثرة القراءة ، استقرت هذه الاسماء كنماذج في الذاكرة ، وفي اللا وعي .

ان النموذج المشرقي كان مطعما : من جهة بمفاهيم سوسيولوجية ، ومن هنا هيمنة العلاقة بين النص الادبي والمجتمع أو النقد الادبي والتاريخ، ومن جهة أخرى كان هذا النموذج مطعما بالايديولوجيا : مفاهيم الالتزام القومي ، الناصري ، الماركسي (الحزب ، الطبقة الخ) . وهذان النوعان من المفاهيم شكلا الرواسب الاساسية للنموذج النقدي المشرقي في المغرب ، والذي كان هو الممكن الوصول اليه . لا نمعظم الذين تخرجوا من كلية الآداب (قسم اللغة العربية) كانت هذه اللغة ، لديهم الوسيلة الوحيدة للاتصال المعرفـــي .

على ان هذه الوضعية قد أحدثت فيها بعض التغييرات نظرا لان المغرب هو غير المشرق . فبدلا من التركيز في المنهج على تأويل المضمون (وهو ما كان مهيمنا في النموذج المشرقي) حلت رغبة ، غير منظمة ، في الوصول الى معرفة العلاقة بين الشكل الادبي والمحتوى . وبالتالي ، بدأت سيرورة بطيئة من الشرح الى الوصف ... لا تزال الآن في خطواتها الاولى (وتحتاج الى تدعيم نظري متين) . واستبدلت المفاهيم السوسيولوجية التي تتركز في فهم علاقة الادب بالمجتمع كعلاقة انعكاس ، استبدلت بمفاهيم سياسية محددة : مثلا ، استعمال مفهوم الصراع الطبقي ، البرجوازية الصغيرة ، داخل الحديث النقدي لتأويل الشكل والمحتوى في نفس الوقت . كذلك ، بدل المفاهيم الايديولوجية التي أشرنا اليها في النموذج المشرقي . جاءت مفاهيم تتعلق بجدول الاعمال السياسي : الثقافة الوطنية ، الثقافة الرجعية ، الثقافة التكنوقراطية ... الخ . وفي اطار هـذه المفاهيـم الايديولوجيـة ، السوسيولوجية السياسية ، تنتج صراعات كا نلها ظاهر نقدي ، لكنها في العمق ذات مدلول سياسي .

هذه الوضعية ساهم في تدعيمها كون النقد الادبي ، عندنا ، متمركز في الصحافة اليومية . وليس من الصعب ، في هذا الصدد ، أن نجد تحليلا نقديا ينشر جنبا الى جنب مع تحليل سياسي ، وناقدنا لا يخاطب قراء متخصصين في النقد الادبي . بل يخاطب المثقف المتوسط الشغوف بالقراءة العابرة .

وهذا هو أحد العناصر التي جعلت النقد ، عندنا ، ينساق بسهولة نحو تبسيط المفاهيم السوسيولوجية ، ولا يكلف نفسه مشقة البحث النظري الرصين في الادب .

الامر الثاني ، هو أنه ، نتيجة لازمة النشر ، وقع اللجوء الى الصحافة اليومية ، كمجال لتبليغ الحديث النقدي للقراء . على أن المشكل ليس مشكل المكان (بمعنى : هل يكفى أن أكتب في صحيفة معينة حتى أكون ذا صفات معينة ؟ تقدمي ، رجعي ، يميني ، يساري الخ) بل المشكل هو أن هذا الحديث النقدي يستعمل كرافد وحيد داخل تيار كبير من ثقافة مؤولة بمفاهيم اليسار واليمين .

ان هذه المعضلة لا يمكن حلها في الوقت الراهن .

عن هذه الوضعية : في السلوك النقدي ، في مكان الكتابة ، نتجت ثنائيتان : 1) البحث النقدي . 2) المقالة النقدية . وفي اطار هذه الثنائية وقع التخلي عن البحث النقدي (الذي يتطلب وقتا تحضيريا طويلا وتأملا نظريا دقيقا) والاتجاه نحو المقالة النقدية (التي هي عمل ، على العكس ، يمكن انجازه بسرعة وسهولة) لتغطية الاعمال الادبية التي تنشر في الصحافة اليومية أو خارجها ، ومن هذه الثنائية نشأت وضعية أخرى هي وضعية التداخل فيما بين النقد المتخصص والنقد غير المتخصص . فالنقد المتخصص غائب على المستوى الكلي لكنه حاضر على مستوى المفاهيم ، والنقد غير المتخصص حاضر على المستوى العام ، حاضر على مستوى اختلاط المفاهيم .

عن هذه الثنائية الاولى ، ترتبت ثنائية أخري ، وهي ثنائية : الكلي والجزئي . فاذا كان المطلوب من النقد هو الوصول الى فهم البنية الكلية للعمل الادبي ، وبالتالي الى النظام الذي تتجسد فيه أجزاء النص كعلاقات ، فان الطرف الثاني من الثنائية يهتم بالملاحظة الصائبة ويقف عند حدود المقروء بكيفية مباشرة في العمل الادبي ، ولا يتجاوز هذه الحدود الى الآلية أو الجهاز الذي أنتج العمل الادبي ككل .

اذن ، فمن جهة : هناك البحث والمقالة . ومن جهة : هناك ما هو نقد كلي ، وما هو نقد جزئي ... هذه الوضعية ، مضافا اليها مشاكل التكوين الثقافي وأماكن النشر ، هي ما يمكن أن أسميه (بصفة شخصية) مأزقا : انه مأزق ، لان الامر يتعلق ببنية وليس بحالة يمكن تشخيصها بسهولة . لماذا ؟

ــ لان النقد الادبي ، عندنا ، لم يحدد موضوعه بعد . فحين نقوم بنقد أدبي ، فالمفروض أن نبرز الفروق وأن نحدد ما نريد قوله بالضبط : هل نقوم بالحديث عن وضعية ثقافية عامة ؟ هل نشير بطرف خفي الى صراعات سياسية ؟ أم المطلوب هو اكتشاف النص الادبي ، موضوع الكتابة (هذا

النص الذي يبدو فيما بعد « مسكوتا » عنه !) .

ـ لاننا لم نتمكن بعد/ من رسم حدود العلاقات فيما بين النقد الادبي والسوسيولوجيا ، من جهة (الى أي حد يمكن الاستفادة من السوسيولوجيا في النقد الادبي ؟) ومن جهة أخرى لم نستطع أن نحدد كيف يمكن للنقد الادبي أن يستفيد من الابحاث الشكلية في الادب : بعبارة أخرى ، الى أي حد يمكن أن نستفيد في النقد الادبي الذي هو يومي ، من هذه الابحاث المتعلقة بالنظرية العامة للادب ؟

انني أترك لكم الكلمة .

مـن تراثنـا الحـديث

ذكـرى المتنبـي بالمغـرب 1935

ننشر ، كما وعدنا في العدد السابق ، جانبا من مشاركة المغاربـة في احياء ذكرى المتنبي سنة 1935 ، وهو الذي لم يحدث عندنا في السنة الماضية ، بل حتى الوفد المغربي ، من بين اساتذة الجامعة ، الذي سافر الى بغداد لحضور الذكرى الالفية للمتنبي اختار الصورة دون الكلام ، وهذا ما نعرفه على الاقل .

لماذا اذن العودة الى المتنبي بالمغرب 1935 ؟

- لان المغاربة لم يقوموا آنذاك بتظاهرة ثقافية ملساء ، بل جعلوا من هذه المناسبة فرصة لاعلان هويتهم القومية ، في الوقت الذي كان فيه الاستعمار الفرنسي يفرق بين المغاربة أولا (بربر وعرب) ثم بين المغاربة والعرب ثانيا .
- هذه التظاهرة الثقافية استطاعت ان تحقق فرادتها ، اذ شاركت فيها القيادة السياسية والثقافية الوطنيـة ، بمختلـف اتجاهاتهـا وامكانياتها ، وهي ظاهرة تستحق التأمل .
- كان من المفروض ان تتذكر الطليعة الثقافية الوطنية هذا الحدث الثقافي التاريخي ، ولو من باب الاشارة على الاقل ، ويظهر أن هذه الطليعة تنسى كثيرا من ايجابياتها السابقة ، تتخلـى عـن صورتها الساطعة ، دون القدرة على منحنا تجاوزا يمبـد قـراءة الماضي بوعي نقدي .
- هناك من يعتقد بأن « الثقافة الجديدة » تنكر الماضي في كليتـه وتلغيه ، ونحن هنا لا نريد أن ندحض هذا الحكم الزائف ، ولكننـا نبرهن مرة اخرى ان رؤيتنا وممارستنا مرتبطتان اساسا بكـل مـا توهج في تراثنا ، قديمه وحديثه ، نسترشد ونحتمي به ، دون ان ننبهر أو نتخاذل او نجمد عنده .
- اهتمامنا بهذه التظاهرة هو في عمقه دعوة ملحاحة لاعادة قراءة عطاء ثقافتنا الوطنية . فاذا كنا نحلم بمستقبل مغاير ، وبثقافة جديدة ، قومية في اهدافها ، ديمقراطية في ممارستها ، شعبيـة في قيمهـا ووسائل عملها ، فذلك لان هذا الماضي ، القريب والبعيد ، ملك لنا ما دام لا يعيق التحول والتغير .

ما هي قرابتنا بالمتنبي ؟

لا يمكن ان نعطي جوابنا بشكل مباغت ، فمتنبي المغرب 1935 ، يمثل جانبا من هذه القرابة . على أن السؤال لا يطرح علينا نحن فقط ، ولكن

على كل من اهتموا بالمتنبي سنة 1978 . لا نريد ان يتحول المتنبي الى شعار ، فللشعر لحظته ، وللمتنبي ديمومته . لنقل ان الاقدمين رأوا في المتنبي متنه الشعري ، قراوه ، وتدارسوه ، وتخاصموا حوله ، اما المحدثون فعادة ما نظروا اليه من خارج متنه الشعري ، انفته ، كبرياؤه ، قوميته ، باختصار قراوا في المتنبي ما هم في حاجة اليه ، يعوضون فيه عن نقصانهم ، فكان ان محي الشعر ، وبقيت الصورة ، ولذلك لم يختلفوا ولم يتخاصموا حوله ، كما حدث في الماضي .

أي الطريقين نسلك ؟ ليس هذا غرضنا .

ينحصر عملنا اليوم في تقديم احتفال المغاربة بالمتنبي ، من خلال مجلة « المغرب الجديد » (صدرت بتطوان – رئيس تحريرها محمد المكي الناصري) في عددها المزدوج (9 – 10) ، بتاريخ فبراير – مارس 1936 ، وهو المخصص لـ « ذكرى المتنبي في المملكة المغربية » . ونركز في هذا التقديم على مقدمة المجلة ، ووصف « شاهد عيان » للتظاهرة ، ثم مقالين ، اولهما لعلال الفاسي ، والثاني لبلاشير ، من تعريب محمد بن الحسن الوزاني ، واقتصارنا على هذين النصين يعود لكونهما يطرحان المتنبي في المغرب .

اسماء المشاركين في هذا العدد من « المغرب الجديد » :

عبد الخالق الطريس – محمد علال الفاسي – محمد بن الحسن الوزاني – محمد المكي الناصري – محمد المختار السوسي – محمد القري – عبد المجيد الفاسي – محمد بن اليمني الناصري – سعيد حجي – عبد الهادي الشرايبي – محمد عباس القباج – أحمد بن المليح – عبد الله كنون – محمد الهاشمي الفيلالي – أحمد بن احساين .

1/ مقدمة « المغرب الجديد » (من ذكرى الى ذكرى)

2/ الاحتفال بالمتنبي بفاس – شاهد عيان

3/ اثر المتنبي في الادب العربي بالمغرب – محمد علال الفاسي

4/ الشاعر العربي المتنبي والمغرب الاسلامي – بلاشير ، تعريب محمد بن الحسن الوزاني

من ذكرى الى ذكرى

في هذا الجزء يجد قراؤنا قسما وافيا مما كتبه أدباؤنا عن شاعر العربية الكبير أبي الطيب المتنبي بمناسبة ذكراه الالفية ، وهو في نظرنا مرآة صادقة لمختلف الاتجاهات الادبية التي تجيش بها بلادنا في العهد الحاضر ، ولا نكتم اننا مغتبطون باصداره كل الاغتباط ونحن لا نخجل من تقديمه الى قراء العربية كافة دليلا قاطعا على تطور « المغرب الجديد » ونهضته الفنية ، وحجة دامغة على أن « الفكر المغربي » لا يزال أهلا لان يساهم اليوم – كما ساهم من قبل – في توجيه الثقافة العربية ، وبناء النهضة الاسلامية . فشكرا لادبائنا على جهودهم المباركة – من شارك منهم في هذا الجزء ومن لم يشارك – في سبيل نفع المواطنين داخلا ، ورفعة اسم الوطن خارجا . وشكرا للعالم العربي الناهض على انعطافه نحونا وتشجيعه لنا ، وليس بغائب عن قرائنا الافاضل انه ما كاد الاستاذ الطريس يدعو لاقامة ذكرى المتنبي من منبر زميلتنا «السلام» الغراء حتى رددت صدى دعوته أوساط الشرق الادبية، وقامت

مناقشات عنيفة حولها في كثير من الصحف العربية ، وما اقبل موعد الذكرى حتى أقيمت للمتنبي حفلات تذكارية جليلة في كثير من الاقطار وفي طليعتها مملكتنا المغربية ، وما كاد الاستاذ الناصري يدعو الى ذكرى الجاحظ في العدد الثاني من هذه المجلة (ربيع الثاني 1354 ـ يوليو 1935) بمناسبة انتهاء احد عشر قرنا على وفاة الجاحظ في السنة القادمة (1355) حتى تلقف دعوته عماد قوي من أعمدة العروبة والاسلام ، ذو صوت مسموع ، وراي متبوع ، هو العلامة الشهير السيد محمد كرد علي عضو المجمعين القاهري والدمشقي ، ولم يلبث أن ردد صداها في زميلتنا « الرسالة » الغراء (العدد 126 ـ 6 رمضان 1354 ـ 2 دجنبر 1935) وحض أدباء العراق خاصة وأدباء الاقطار العربية كافة على الاحتفال بذكراه احتفالا مناسبا . واذا كان فريق من ادبائنا قد أدوا شيئا من واجبهم نحو المتنبي فاملنا عظيم ان يؤدي ادباؤنا كافة واجبهم الادبي نحو الجاحظ تاما كاملا وما ذلك على همتهم بعزيز .

الاحتفال بالمتنبي بفاس

في يوم الخامس والعشرين من رمضان كان موعد الاحتفال بذكرى المتنبي الالفية بفاس . وقد كان يوما مشهودا ، ومهرجانا بين الايام الادبية معدودا ظهرت فيه عاصمة المغرب العلمية بمظهرها اللائق بمكانتها التاريخية ومنزلتها الادبية ، وتجلى فيه ايمان الشعب المغربي بالمشاريع النافعة التي يخدمها رجاله الابرار وشبابه الاطهار ، وأي دليل على ذلك كهذا الاقبال العظيم والتلبية الكبيرة للنداء الذي رفعته اليه لجنة الاحتفال ورجالها العاملون.

نعم ما وصل صباح اليوم الموعود لاقامة الذكرى حتى اخذ مسرح السراجين يمتلئ بجمهور الوافدين من علماء وأدباء وأعيان ووجهاء ، ومختلف طبقات الامة من فاس وغيرها من مدن المغرب ، مشاركة في هذه المظاهرة الادبية التي هي الثانية من نوعها في تاريخنا الادبي الحديث ، واعرابا عما لهم من الاستعداد للسير وراء قادة الفكر وزعماء الابتكار . وكان القاصد لمحل الاحتفال يرى ازدحاما كبيرا في المنعرجات والمحلات المؤدية ، في غير جلبة ولا خصام ، حتى اذا قارب الباب شاهد الاعلام المغربية خفاقة في عليائها ، والافراد المنظمين يفسحون المجال للداخلين مع الحزم في تفتيش الاوراق ، وعلى الابواب الداخلية اعضاء لجنة الاحتفال الاساتذة : محمد علال الفاسي ، عبد العزيز بن ادريس ، الهاشمي الفيلالي ، عبد الهادي الشرايبي ، ابراهيم الكتاني ، يقتبلون مدعويهم بكل لطف ومجاملة وفي واجهة المسرح الامامية وضعت منضدة مغطاة بزربية وطنية ووضع أمامها العلم المغربي ، وجلس ازاءها المحتفلون وعن يمينها

الكتاب والشعراء ، وعن يسارها أعيان الامة والرسميون منها . وحينما دق منتصف الساعة التاسعة تقدم الاخ علال ، وافتتح الاحتفال بخطاب ارتجالي استغرق خمسا وأربعين دقيقة تناول فيها الكلام على الغرض المقصود من الاجتماع وعرج على الاهتمام العظيم الذي كان لسلفنا بأبي الطيب المتنبي ثم نحى باللائمة على المتظاهرين بالورع الذين ينتقدون مثل هذه الاحتفالات وتخلص الى الكلام عن الاسباب التي أبقت اسم المتنبي نابها الى اليوم ، فبين أن الابداع والخروج عن المألوف هو اعظم الاسباب التي بوأت المتنبي منزلته العالمية ، وهنالك قال : ان كل من يطلب البقاء ، سواء ، كان من رجال الادب او رجال العلم أو الصناعة ، عليه ان يبتكر ويتطور ، وان يوجد للناس جديدا غير مألوف، ويخلق لهم طريقا غير معروف، وان لا يكون قانعا بحال الجامدين من أمتنا الذين ضاق فكرهم وقلت مداركهم فكان حظهم كحظ ذلك الاعمى الذي أبصر مرة فأرا ثم عمي ، فكان كلما وصف له شيء سأل هل هو مثل الفار ؟ وافاض القول بالخصوص على الابتكار في الادب ودعا الى التجديد فيه وختم بهذه العبارة الجامعة (ابدعوا تخلدوا) — ثم تعرض لذكر الافراد الذين اعتذروا عن الحضور والمشاركة . وفي جملتهم « الكتلة الوطنية في شمال المغرب » ورئيس تحرير « المغرب الجديد » الاستاذ المكي الناصري ، وحيا باسمه الجمهور المحتفل واعلن لهم (باسمه ايضا) ان المغرب الجديد مجلتهم الثقافية النازلة عند رغبتهم في كل ما هو داخل دائرتها ، ثم أعطى الكلمة للأديب عبد المجيد ابن جلون فافتتح دور الشعراء بالقاء قصيدة أبي الطيب في صباه : (كم قتيل كما قتلت شهيد) وبعده ايضا ألقى الاخ علال قصيدته (المتنبي شاعر الدهر) . ثم اعطى الكلمة للأخ الحاج محمد الناصري فالقى قصيدته (تاج المتنبي) وقد نشرت في العدد الفارط من المغرب الجديد . ثم ألقى الاديب عبد الكريم العراقي قصيدة الاخ عبد الرحمن العلوي ، ثم اعتذر الرئيس عن بقية القصائد التي وردت على اللجنة وسرد ابياتا منها ، وألقى الاخ محمد القري كلمته وقصيدته (مع المتنبي في منام) وختم صف الشعراء بقصيدة أبي الطيب التي قالها في الطور الثاني من حياته : (فديناك من ربع وان زدتنا كربا) ، ثم افتتح صف المحاضرين بالقاء بحث الاخ عبد الله جنون (ألقاه الاخ علال بالنيابة عنه) وموضوعه (المتنبي في ديوانه) وقد نشر من بعد في مجلة الرسالة وتلاه الاديب عبد الهادي الشرايبي فالقى موضوعه (المتنبي شاعر العصر) ثم الاديب احمد بن احساين فناب عن الاديب سعيد حجي في موضوعه (ساعة مع المتنبي) ، ثم خلل الكلام بالقاء قصيدة ابي الطيب في طوره الثالث : (اقل فعالي الخ) ثم أعطيت الكلمة للاديب عبد العزيز ابن ادريس فالقى ملخصا من بحثه الكبير (المتنبي بين انصاره وخصومه) وتلاه الاستاذ الهاشمي الفيلالي وموضوعه (أسباب الخلود في شعر المتنبي) ، ثم

الاستاذ الحاج محمد الناصري فالقى القاء بليغا كلمة (أنا وشاعر الشباب) ثم أنشدت قصيدة المتنبي في طوره الرابع : (لهوى النفوس سريرة لا تعلم) ومن بعد تناول الاخ علال الكلام فالقى فصلين من بحثه الجامع عن (اثر المتنبي في الادب العربي بالمغرب) وتلاه الاديب احمد ابن المليح وموضوعه (أخلاق المتنبي) ثم الاديب عبد الكريم غلاب وموضوعه (مطامح المتنبي) ثم الأديب ابن حساين وموضوعه (المتنبي كما أتصور عبقريته) وكان مسك الختام قصيدة أبي الطيب في طوره الاخير : (حتام نحن نساري النجم في الظلم) ، ومن بعده وقف الرئيس واعتذر عن الكلمات التي وصلت للجنة ولم تتمكن من القائها وسرد اسماء أصحابها ، وبعد ما شكر الحاضرين على تلبيتهم الدعوة واجباتهم للنداء أعلن اختتام الاحتفال وانفض الجمع والسنة الحاضرين كلها ثناء على القائمين بالمشروع والمنظمين له . وقد كان لهذا اليوم المشهود صداه الكبير في الاندية المهمة وفي الصحافة العربية والافرنجية بالشمال الافريقي وقالت عنه جريدة (البريد الفاسي) التى صدرت يوم السادس والعشرين من رمضان : ان هذا الحفل هو الثاني من نوعه (وتعنى بالاول يوم شوقي بفاس) الذي نجح نجاحا باهرا سواء من جهة الموضوعات المطروقة فيه ، أو من ناحية الاقبال الواقع عليه ، أو من جهة التنظيم الذي قلما يكون مثله في جمع حاشد مثل هذا ثم نوهت بأسماء الخطباء وعرجت على وصف الاحتفال على نمط ما ذكرناه .

شاهد عيان

اثــر المـتـنـبــي
في الادب العربي بالمغـرب

مـدخــل الـبـحـث

اخواني وسادتي : تحدثوا ان رجلا من مدينة السلام كان يكره أبا الطيب فئالى على نفسه ان لا يسكن مدينة يذكر فيها اسمه وينشد بها شعره ، فهاجر من بغداد وكان كلما وصل بلدا سمع فيها ذكره يرحل عنها ، حتى وصل الى أقصى بلاد الترك فسأل اهلها عن أبي الطيب فلم يعرفوه ، فاطمان اليها وسكن بها فلما كان يوم الجمعة ذهب الى المسجد الجامع لتادية الصلاة فسمع الخطيب ينشد بعد ذكر اسماء الله الحسنى :

اساميا لم تـزده معرفة   وانمـا لذة ذكرناهـا

فرجع الى مدينة السلام اذ علم انه على حنث مـا تنقـل وجـاب !

سواء صحت هذه القصة أم لم تصح فانها ــ على كل حال ــ تعبر لكم عن حالة واقعة لا تزيدها الايام الا ثبوتا . فأي بلاد لا تعرف المتنبي ؟ وأي

أدب من آداب الامم العربية ومريديها لم يتاثر في هذه الالف الماضية بشعر أبي الطيب وما فيه من ابداع ، لقد خلف المتنبي ثروة عظيمة فذة اشتغل الناس بها وانتفعوا وتزاحموا حولها واختلفوا ، والآن وقد وقفنا على رأس الالف الثانية نحيي تلك الروح التي ملأت الزمان ولم يقو عليها ، وشغلت أهله دون أن تبلى جدتها ، فمن الواجب علينا ان ننظر نظرة خاصة في حظ هذه البلاد المغربية من ذلك التراث العظيم ؟

ان الفتح الفكري الذي قام به المسلمون لبلاد المغرب (الشمال الافريقي وبلاد الاندلس) أورث أبناء هذه الارض حبا في النور المنبثق من بلاد النبوة والوحي ، وتطلعا لكل ما يرد من ذلك المهد الذي يعتبر بحق أم الوطن ومصدر هواه . ثم ان اللسان الذي تشرف بتبليغ الرسالة العربية والدعوة اليها قد أصبح لسان هذه الامة الجديد ، واداة الاعراب عن ما يختلج بضميرها من جد وخيال ، فليس غريبا أن يصبح أدبه في كل أرض وفي كل محله هو أدبها ، ومنه مادة حياتها الفكرية ومتعتها الروحية ، وليس غريبا أن تهتم هذه الامة بدراسته وتحصيل ملكة الذوق فيه ، ثم ليس غريبا عليها وقد اختلطت بالوافدين اليها من مختلف البلاد العربية أن تنبغ في هذا اللسان وتطبع أدبه بطابعها المستمد من الارض ومن الروح ، ثم يصبح لها من الحق في نقد مقاييسه والنظر في أساليب النبغاء فيه ، ما لغيرها من العشائر التي شبت عليه ورجعت في اصدارها وايرادها اليه . وبعد هذا وذاك فليس عجيبا ان تجمعها مع افذاذه هذه الرابطة المتينة فتتصل بهم وتأخذ منهم ويأخذوا منها ، ذلك ما حصل في عدة مناسبات ، وذلك ما وقع مع شاعر العربية الكبير أبي الطيب المتنبي !

لم ينبه نابغة العراق في القريض ، حتى طبق شعره الخافقين . وسار مسير الشمس من مشرقها الى المغرب . وحتى تحدث الناس في القيروان ثم في الاندلس وفاس وغيرهما من الجهات المغربية بأخباره ، وتناشدوا نفيس اشعاره ، وتطلعوا للرحلة اليه والاتصال به والاخذ عنه ، ثم لان يكون لهم في هذا القسم من العالم العربي « متنبئون » كما للمشرق « متنبئي » ليؤكدوا عظيم تعلقهم بهذه الثقافة التي دانوا بها وأخلصوا الحب لها ، وسمع المتنبي بخبرهم وعرف فيما عرفه من حال أمته أن هنالك اخوانا وراء البحر يقرضون الشعر كما يقرض ، ويبنون من الحضارة المختلفة الفنون ما يضاهون به دمشق وبغداد ، فتطلع ايضا الى لقائهم وسماع أشعارهم . وأحب ان يكون له في هذه الجهة رواة كما له في غيرها ليحقق تنبؤه بمسير شعره ، وتكهنه باشتغال الخلق كافة به .

روى ابن خاقان (المطمح ص 159) انّ الخطيب أبا الوليد بن عيال حج فلما انصرف الى مصر تطلع الى لقاء المتنبي واستشرف ورأى ان لقياه فائدة يكتسبها ، ورحلة فخر له يحتسبها ، فصار اليه فوجده في مسجد عمرو

بن العاص ففاوضه قليلا ، ثم قال لهم انشدني لمليح الاندلس يعني ابن عبد ربه فانشده :

يا لؤلؤا يسبي العقول أنيقا ورشا بتقطيع القلوب رقيقا
ما أن رأيت ولا سمعت بمثليه درا يعود من الحياء عقيقا
واذا نظرت الى محاسن وجهه ابصرت وجهك في سناه غريقا
يا من تقطع خصره من رقة ما بال قلبك لا يكون رفيقا

فلما اكمل انشادها استعادها منه وقال : يا ابن عبد ربه لقد تاتيك العراق حبوا : وهكذا كان المتنبي يتصل بأبناء المغرب ويطارحهم النشيد وينادمهم البيان ، فيحملون أخباره لبلادهم ، وينشدون أشعاره لتلامذتهم ، ويشتغل هؤلاء بدورهم بالنظر في شعر هذا الذي يكسو على نفسه رداء التقديس والنبوة ، ويبحثون عن سر هذا الاعجاز الذي يتحدى به ويريد أن يكون حجة له أمام الناس ، وهنالك تختلف أنظارهم وتفترق آراءهم ويكون حظهم من آثار أبي الطيب حظ الذين صاحبوه وسمعوا قوله بين معجب ومنتقد ، ومصدق ومكذب ، ويكون فيمن يخوض هذا الميدان شعراء اقليميون نبه اسمهم في هذه الاوساط ، فعز عليهم ان يغلبهم على الذكر اسم غريب لولد سقاء في الكوفة ، فيتبعون عورات هذا الشاعر ويبوحون بها . ويحملها الحجيج الى المتنبي ، فتكون مصدر المناقضات بين شاعر المشرق وشعراء المغرب ، وتتمخض هذه المناقضات عن نهضة ادبية تجر الى العناية بشعر المتنبي ودراسة مناهجه وموازنتها مع امامي الشعر البحتري وأبي تمام ، وتتكون حول ذلك حزبية بين انصار اللفظ وأنصار المعنى ، لكل منها مدرسة خاصة وتلامذة مخصوصون . ثم يوازن ذلك كله بابطال الشعر الوطنيين ، فيقال هذا أشبه بابي تمام والبحتري وذاك اشبه بابي الطيب المتنبي ويسري ذلك الى العامة وأصحاب الازجال ، فيتذوقون تلك المناهج المختلفة ، ويتخذون منها مقاييس يعرضون عليها نبغاءهم الشعبيين ، وهكذا يظهر اثر المتنبي في ادبنا المغربي واضحا جليا من هذا العرض الموجز الذي نحاول تفصيله في هذا البحث .

محمد علال الفاسي

الشاعر العربي المتنبي والمغرب الاسلامي

(عن مجلة الابحاث الاسلامية سنة 1929 مجلد 1)

بقلم المستعرب المسيو بلاشير ـ تعريب الاستاذ محمد بن الحسن الوزاني

كنت أود اخراج بحث مستفيض من كتابات المستعربين الغربيين عن المتنبي ، وبعد التنقيب والاستطلاع تبين لي أن المادة موفورة خصوصا

باللغتين الالمانية والايطالية ، وهما لغتان لا المام لي بهما ، غير انني صممت على المضي في عزمي الاول مؤملا بلوغ المرام بالاستعانة بمن يستطيع افادتي في اللغتين المذكورتين .

وفي أثناء ذلك حدثت ظروف سياسية أكرهتني على تأجيل العمل الادبي - وأستسمح القراء في الاشارة هنا بكل طمانينة ومنتهى التواضع الى اني سياسي أكثر مني أديبا ، واذا اقدمت احيانا على الاشتغال بالموضوعات الادبية ، فلأقدامي هذا سببان جوهريان : أولا شدة رغبتي في ان اجعل في متناول الذين لا معرفة لهم بغير العربية من أبناء الوطن افيد ما اعثر عليه من البحوث التي يكتبها المستعربون عن كل ما يتصل بقوميتنا من حيث الدين واللغة والمعارف العامة . ثانيا مشاركتي بنصيب في سد الفراغ الذي نشأ عن تقصير المتأدبين عندنا في اسداء الخدمة الواجبة للثقافة المغربية التي يعمل « المغرب الجديد » في سبيلها ، والتي تمس حاجتها الكبرى الى التضافر المستمر من جميع حملة الاقلام الذين لا زال كثيرهم غافلين عن تقدير المسؤولية المعنوية التي تفرضها عليهم مصلحة الوطن قبل سواهم .

وقد كنت أترقب فسحة تمكنني من تناول البحث الذي كان في الامل انجازه ، فلم اظفر بتلك الفسحة المبتغاة ، ولما بلغني « انذار » رئيس التحرير النشيط بضيق الوقت ، رأيت انه لم يبق مجال لاطالة الانتظار ، وانه ليس لي عن التلبية منتدح ، فاعتزمت الاقتصار على تعريب اهم ما وجدته مكتوبا بالفرنسية ، وهو بحث العلامة المستعرب المسيو بلاشير **Blachére** الذي كان استاذا بمعهد الدراسات المغربية العليا برباط الفتح والذي يدرس اليوم في المدرسة القومية للغات الشرقية الحية بباريس ، وقد نشر هذا البحث في « مجلة الابحاث الاسلامية » التي يصدرها المستشرق الكبير المسيو لويس ماسينيون ، الاستاذ بكلية فرنسا بباريس وعضو مجمع اللغة العربية الملكي بالقاهرة ، ومما قوى رغبتي في نقل البحث المذكور علاقته الوثيقة بالثقافة المغربية . ورغبة في الافادة رأيت ان أضيف اليه قائمة المصادر التي يمكن اعتمادها من أجل الوقوف على مبلغ عناية المستشرقين بأبي الطيب المتنبي والى القراء بحث المسيو بلاشير :

« قلما يوجد في العهد الاسلامي بين شعراء الشرق العربي الذين فرضوا شخصيتهم على انظار العالم المغربي الاسلامي من وازوا في الشهرة والنباهة أبا الطيب الكندي الملقب بالمتنبي ، فبعد مضي نصف قرن على وفاة هذا الشاعر نلفي أن العناية بدرس منتوجاته الادبية كانت أمرا واقعا في افريقية (1) وبلاد الاندلس ، وقد ظل الناس ، طيلة القرون المتعاقبة ، مهتمين بشرح تلك المنتوجات ومحاكاتها، وطبعا بتنحلها كذلك، والى الساعة الراهنة لا يزال هذا الشاعر في المغرب الاقصى من أكثر الشعراء ذكرا وترديدا عند أدباء لا يبعد أن يتمثل لابصارهم كانه المشخص للشعر كله . وان هذا الاقبال

الذي دام منذ أكثر من ألف سنة ليفجؤنا خصوصا اذا انتبهنا للاهوية التي تفصل بين الغفلة الدينية indifférentiome religieux عند المتنبي ووراعة المسلمين المثقفين في اسبانيا وبلاد المغرب . وقد يبدر الفكر أول واهلة الى البحث عن سبب ذلك في حياة الشاعر نفسها .

وبعد استعراض موجز لمراحل حياة المتنبي يلاحظ صاحب هذا البحث أن عصر المتنبي كان عصرا ذهبيا لجميع الذين يعرفون مسك الاقــلام ، فالمقدرة الشعرية التي يحسها أبو الطيب في نفسه لماذا لا تقوده ، ككثيــر غيره ، نحو المجد والثراء ؟ لهذا فانه ، كسائر الرجال الذين يكتب لهم القيام بعظيم الاشياء ، يثق بنفسه ويلقي بها ، في غير تردد ، في معترك مهنة لا يلقى فيه الا أنواع الخيبة والحبوط . وبعد ما يخوض المعركة مدة سنتين أو ثلاث يولي وجهه في النهاية نحو الشدة ، فيطالبها بتحقيق أحلامه في الغلبة والسيادة . ثم يقول الكاتب المستعرب : لا شك أن حياة مضطربة كحياة المتنبي ، تقبل الناحية الخيالية فيها كل التمطيطات القصصية ، قد راقت الادباء المسلمين في المغرب المغرمين بكل طريف كغيرهم من الرجال . ولذلك فان هذه الحياة قد ساعدت على الفات النظر الى آثار الرجل الذي خــاض معمعتها ، على ان تلك الحياة لا تكفي لبيان الشهرة الشعبية النسبية التى أحرزت عليها تلك الآثار ... ونهاية الامر انه يجب الالتفات الى هذه الآثار نفسها لالتماس النجاح فيها .

وديوان المتنبي موسوم ، في جملته بعلامة لا يعفوها الزمان هي علامة البيئة التي نشأ فيها ، ويندر فيه الاسلوب الغنائي ، على انه لا يخلو منه ، اما المعنى فانه يتخذ في الغالب شكل الحكمة ، وهذا الشكل يلبس حلة زائفة من العمق وبعد الغور ، ولهذا كون الشرقيون مفكرا من رجل كل حذقه وخبرته في حياكة عادي القول . على أننا نعترف بأنه يجيد الصياغة ويحكم الصناعة، ذلك بان رجل الفن في شخصية المتنبي معدود في الصــف الاول من القــوة والعظمة . والمستشرقون يعيبون عليه ، حقا ، تكلفه ، وهم ينسون على وجه العموم ان المتنبي لم ينظم الشعر من اجلهم ، ولكن من أجل جمهور يروقه بنفس الناحيتين اللتين تنفران منه غير ذلك الجمهور ، وهما تنميق الاسلوب واستعمال الاستعارات . ولهذا يلوح لنا انه لا مراء ولا جــدال في أن آثــار المتنبي ، التي تفتحت أزهارها في بيئة كان الشعر الرسمي وشعر المجالس يكيفان فيها كل الشعر ، لا يمكن الولوع بها عن شدة اعجاب وحمــاس ، ومناقشة قيمتها بكل رغبة وانشغاف الا من لــدن جمهــور يخلــق بتجــدد واستمرار المحيط الذي نشأت فيه تلك الآثار .

وانه لمن غريب الصدف ـ وهي قلما تفاجيء من يعلم تماثل المذاهب الادبية في العالم الاسلامي الى أوائل القرن الماضي ـ أن يكون هذا الوسط المساعد على النجاح قد ظفرت به اشعار المتنبي في المغرب مرات عديدة ابتداء

من ظهورها وذلك في بلاد الاندلس وفي افريقية أول الامر ، ثم في المغرب الاقصى بعد ذلك .

I ـ **افريقية** : ففي عهد الخليفة الفاطمي المعز (341 ـ 952 ـ 365 ـ 975) أي في أواخر حياة أبي الطيب ، اصبحت القيروان مركزا فكريا لامعا ، ولما نقل المعز قاعدة مملكته الى مصر قام ولاة البربر الذين عهد اليهم بادارة افريقية ، باسمه وباسم خلفائه من بعده ، ببذل الجهود من أجل ان يحفظوا للقيروان منزلتها الرفيعة كعاصمة فكرية في البلاد البربرية ، ونكاد لا نحس الحاجة الى القول بأن الروابط المحكمة كانت موجودة اذ ذاك بين القاهرة وافريقية ، ولم يلبث ديوان المتنبي أن أصبح معروفا في هذه الولاية الاخيرة ، وقد تناول النقاش قيمته كما كان شأنه وقتئذ في الاوساط المصرية .

ففي أوائل القرن الخامس قام عالم لغوي هو أبو عبد الله محمد ابن جعفر القزاز المتوفي بالقيروان في سنة 412 هـ 1021 م فألف كتابا سماه « كتاب ما أخذ على المتنبي » (2) ، وهذا الكتاب لم يصلنا ، لكن عنوانه يكفي للاخبار عن جنسه وشكيلته ، فلعله كان نقدا مرا شديدا من أضراب ذلك النقد الذي أكثر من التاليف فيه خصوم الشاعر في بلاد المشرق ، والذي احصيت فيه بكيفية مختلة مشوهة السرقات والانتحالات الحقيقية أو المفروضة وكذلك التراكيب الفاسدة والمبالغات والصور التي بلغت الشطط في الوقاحة .

ويظهر ان أستاذا كهذا لا بد ان يكون أوجد تلامذة مربين على كراهة أبي الطيب ، غير أن الواقع بخلاف هذا ، فان اشهر تلاميذه ، وهو ابن رشيق المتوفى بصقلية سنة 457 هـ 1084 م . كان على عكس ذلك موفور الاعجاب بمداح سيف الدولة ، وهذا أمر لا يعسر ادراكه ، فان ابن رشيق لم يكن عالما متضلعا فقط ، بل كان كذلك شاعرا من شعراء الحاشية الملكية ، يعيش بعطايا أمير القيروان المعز بن باديس ، فهو يستطيع أحسن من غيره أن يقدر أشعار المتنبي ، وثروتها اللفظية ، وكذلك تنوع وفجاءة **inattendu** الصور والتشبيهات التي تشتمل عليها قطعه الشعرية ، وحقا ان ابن رشيق لم يفرد لهذا الشاعر بحثا خاصا ، لكنه كثيرا ما تسنح له الفرص في «مدونته» **traité** المشهورة عن الشعر العربي المسماة بالعمدة في صناعة الشعر ونقده ، فيثبت نوادر عن أبي الطيب ويستشهد بأبيات من شعره . وحقيقة انه يفعل هذا ، أحيانا ، بقصد الاشارة الى معايبه (3) اما في الغالب فانه يقدم على ذلك اظهارا لمحاسنه ، وقد كتب عنه مرتين (4) قائلا ان أبا الطيب هو خاتم الشعراء الحقيقيين بلا جدال ، فقد بلغ الذروة في العظمة حتى اصبح جميع المعاصرين له ـ ولو كانوا من الجهابذة الاعلام ـ أصغر منه شأوا وقدرا (5) ، وان مدحا كهذا لم يثر في زمنه أى اعتراض ولا مخالفة ليفصح لنا ، بافاضة واسهاب ، عن الأذواق الادبية في القرن الخامس .

2 ـ **الاندلس** : اما اذا انتقلنا للأندلس فاننا نجد فيها محيطا انسب

وأصلح للمتنبي ففي عهد خليفتي قرطبة ـ عبد الرحمان الثالث والحكم الثاني ـ أصبحت عاصمة اسبانيا المسلمة مركزا فكريا يشع نوره فيبهر الابصار ويسحر الالباب ، ولما سقطت الخلافة في أوائل القرن الخامس (القرن الحادي عشر) كان هذا الحادث أبعد الاشياء أيقافا وعرقلة للحركة الفنية ، بل انه ساعد على توزعها وانتشارها ، فقد نشأت الولايات في كثير من الاصقاع والجهات وتوجهت الهمم في الدوائر الملكية القطرية الى محاكاة التقاليد والاعراف التي كان عليها الخلفاء الامويون الراحلون ، محاكاة كانت في الغالب تكلل بالفوز والفلاح ، وقد كثر عداد أصحاب الاقلام والنظامين عند العباديين في اشبيلية ، والافطسيين في بطليوس والزيريين في غرناطة ، والنونيين في طليطلة وعند غيرهم من الدويلات المحلية ، واما المنتوجات الشعرية فقد كانت ضخمة وغير ناضجة ، كما كانت الموضوعات الرسمية هي الحائزة على ميزة الشرف العظيم ، ويستحيل على الانسان أن يتخيل ميدانا أحسن اختيارا واصطفاء لاشهار المتنبي وبث المعرفة بآثاره . أما ديوان أبي الطيب فانه بلغ اسبانيا مباشرة عن طريق المشرق ، لا بواسطة افريقية كما يمكن ترقب ذلك بطريق الاستنتاج . ففي أثناء الرحلة التي قام بها الى المشرق تاجر أندلسي يدعى ابن الاشج (6) ـ وهو زيادة على ذلك أديب رقيق ـ اجتمع في القاهرة العتيقة « الفسطاط » بالمتنبي الذي كان اذ ذلك مداح الوالي كافور الاخشيدي ، فسمع من الشاعر نفسه انشاد قصائد رسمت في مخيلته أثرا بليغا مع شرحها ، ولما عاد للمغرب استوطن قرطبة ثم أخذ الى ان توفى سنة 393 هـ 1002 م. يشرح للجمهور جميع ما يملكه من آثار شاعره المختار .

وفي نفس الوقت رجع أندلسي آخر هو ابن العريف (7) الى موطنه بعد أن أقام في مصر عدة سنوات ، وكان كذلك عارفا بأشعار أبي الطيب ويمكن الشك في كونه قد حمل معه الى اسبانيا جميع تلك الاشعار ، لان آخرها تاريخا ـ وهي الموجهة بالاخص الى السلطان عضد الدولة ـ كانت ما تزال لم تصل الى مصر وقت سفر ابن العريف ، واقتداء بمواطنه ابن الاشج ـ بل أنه زاد عليه اذ كان شاعرا في سويعاته وطوع نوازعه ـ قد أخذ ابن العريف على عاتقه أن يعرف الناس بالمتنبي ، ولما حانت وفاته سنة 390 هـ 999 م كان في استطاعته ان يتمدح بكونه نال الظفر في ماموريته ، فقد أصبح اسم الشاعر الذي كان شادي سيف الدولة جاريا ذكره على سائر الالسنة ، وكلما أريد اذ ذاك الثناء على محاسن شاعر قيل عنه : انه متنبي المغرب (8) ، وقلما أدرك مجد أدبي اكثر من هذه السرعة في مسيره .

وحيث ان الصعوبات الكثيرة الموجودة في أشعار أبي الطيب ظلت عقبة في سبيل فريق كبير من القراء ، فقد كثر عدد العلماء الذين جعلوا من تلك الاشعار موضوع تعليمهم الادبي الشفوي ، وربما لم يكونوا كلهم ذوي مقدرة

تؤهلهم للقيام بمهمتهم ، ولهذا أصبحت الحاجة ماسة الى شرح مدون ، أما في المشرق فالشروح كثيرة ، لكنها ما تزال لم تصل الى المغرب ، ولم يلبث هذا الفراغ أن وجد من يضطلع بتلافيه . والى أحد علماء قرطبة ـ وهو أبو القاسم ابراهيم بن الافليلي (9) المتوفى سنة 441 هـ 1049 م ـ يرجع الفضل في كونه أول من قام في المغرب بتاليف شرح عن المتنبي ، ويظهر أن هذا الرجل كان جديرا بالقيام بالعمل المذكور ، فهو لم يكن عارفا فقط بجميع فروع الآداب ، بل كان يقدر كثيرا شعر الملوك ، وهذا ، كما اسلفنا بيانه ، أمر جوهري اذا أريد تذوق آثار أبي الطيب، وزيادة على ما ذكر فان تلك الشخصية كانت متمسكة بآراء دينية لها من الحرية نصيب جعلها لا تصطدم مع « الغفلة الدينية » التي كان عليها المتنبي .

وقد بلغنا عمل ابراهيم الافليلي ، لكنه لا زال غير مبرز ، فان القسم الاول منه موجود في برلين (10) وتملك مكتبة الدولة بالرباط القسم الثاني منه ، وهو مخطوط جميل يرجع الى القرن السادس عشر (11) ويحتوي على جميع القصائد المهداة الى سيف الدولة ، ولاجل ان يكون تاما وجب ان يشتمل هذا الشرح على قسم ثالث يضم آخر القصائد التي نظمت بين 346 هـ 956 م و 355 هـ 965 م وهي السنة التي قتل فيها الشاعر ، ومن سوء الحظ انه لا يوجد لهذا القسم أثر ، وربما لم يبرز للوجود بالكلية اذا كان ابن الافليلي ، كما يجوز لنا أن نفرضه ، قد اقتصر في عمله على انتساخ الشرح الشفوي لابن العريف الذي تلمذ هو له . وعند أول اختبار يظهر عمل هذا العالم الاندلسي كأنه شديد الاختلاف عن المؤلفات الشرقية التي هي من جنس واحد ، فبعد مدخل وجيز في الظروف التي نظمت فيها كل قصيدة ، تثبت هذه القصيدة مع تحليل مختصر لكل بيت من أبياتها ، فابن الافليلي في عمله مدرس أكثرمنه شارحا حقيقيا ، وهو قلما يبدي رأيا في جمال العبارة، ويحس الانسان عنده تشيعا يجعل شخصيته منعدمة باستمرار أمام المؤلف الذي يفسر كلامه ، فنحن بعيدون عن الكتابات المستفيضة في النحو واللغة والآداب التي عودنا اياها شراح المتنبي الآخرون .

والظاهر ان آثار ابن الافليلي قد احرزت على اقبال عظيم وصيت مديد ليس في اسبانيا فحسب ، بل حتى في بلاد المشرق (12) اما في بلاده نفسها ، فيلوح انه كان الباعث على الابحاث « المتنبية » ، وقد قام أحد مواطنيه وهو اللغوي المرسي (13) الشهير ابن صبيح المتوفي سنة 458 هـ 1066 م، وذلك بعده باقل من ثلاثين سنة ـ فالف بدوره شرحا ما يزال مخطوطا (14) وأطلق عليه اسما ذا مغزى بين ، هو « شرح مشكل أبيات المتنبي » وينسب كتاب من جنسه ، ولكن باطلا ، الى عالم بطليوس المعروف باسم السيد البطليوسي المتوفى سنة 521 هـ 1127 م (15)

المغرب الاقصى : وفي هذا العصر نفسه يقوم المهدي بن تومرت في

المغرب الاقصى داعيا الى مذهب « الموحدين » ، وانه لاختلال غريب في الافكار والافعال ان تظهر هذه الشخصية المتورعة اعجابا عظيما بآثار « دنيوية » كآثار ابي الطيب (16)

فالى اية شهرة يجب التطلع عندما يتناسى خلفاء عبد المومن مذاهب « الاستاذ » ويصبحون أمراء مهتمين بعظمتهم اكثر منهم برسالتهم كمصلحين في الاسلام ؟ ان اسبانيا التي ظلت مثالا للمغرب الاقصى ، لم تتجرد عن شدة ولوعها بالمتنبي ، وأن طائفة من الفقهاء المعظمين كانوا يحفظون أشعاره عن ظهر قلب ويدرسونها لابنائهم (17) ، كما كان عدد من القواد المثقفين في قصر الخلفاء ينشدون شعر المتنبي بكل تحمس وجذل (18) ، وربما كان من المستغرب ان لا يشارك بنصيبهم في ذلك رجل العلم الضليع الرزين Proide érudition ، وفعلا لم يلبثوا ان نزلوا الى الميدان في شخصية العالم النحوي أبي موسى عيسى بن عبد العزيز المنتسب الى القبيلة البربرية الجزولية والمتوفى في مدينة مراكش الحمراء حوالي سنة 610 هـ 1213 م (19) غير ان هذا العالم لم يانس من نفسه الاقدام على القيام بعمل طريف ، فقد اقتصر ـ حسب قاعدة أصبحت عزيزة على مواطنيه ـ على اختصار شرح شرقي هو شرح ابن جني المتوفى سنة 292 هـ 1002 م. وبما ان هذه المجموعة المنتخبة قد ضاعت فانه من المستحيل ان تعرف روحها بكل دقة وتيقن ، غير ان مجرد التفكير في اختصار آثار ابن جني وبالاخص النحوية منها ، وذلك ايثارا لها على سواها ، ربما يكون فيه كشف عن نوايا عيسى بن عبد العزيز.

ولم تشاهد العصور التي اعقبت سقوط الموحدين ظهور أي مؤلف جديد عن ديوان أبي الطيب ، وهل ينبغي ان يعزى سبب هذا الى تقلص نفوذه ؟ الظاهر أن هذا غير صحيح ، ففي عهد بني مرين وكذلك في آخر أيام العرب باسبانيا ، كان شعر الملوك كثير الروجان ، موفور العزة ، بحيث لم يكن من الممكن ان يكسف نور المجد الذي أدركه شاعر هو المشخص لذلك النوع في مسرح الشعر .

ومهما يكن من الامر ، فانه يجب ان ننتقل الى عصر السلطان المنصور السعدي 986 ـ 1012 هـ ـ 1572 ـ 1602 م لكي نلفي دراسة جديدة وقع تخصيصها للمتنبي ، فقد الف أحد كتاب الدولة في قصر ذلك الملك وهو عبد العزيز الفشتالي (20) المتوفى سنة 1231 هـ 1621 م كتيبا سماه « مقدمة لترتيب ديوان المتنبي » وهذا الكتيب مفقود ، لكن وجوده في عصر كان فيه الشعر الرسمي بالمغرب الاقصى ازدهار فوق ما يتصور لا يدع أي شك في العطف الذي ظفر به المتنبي عند الادباء والمفكرين .

والظاهر أنه لم يكتب أقل شيء عن المتنبي في المغرب الاقصى بعد عبد العزيز الفشتالي ، غير انه بقي الاقبال على دراسته ، حتى أصبح « مدرسيا » ، وفي القرن السابع عشر كان الشيخ عبد القادر الفاسي المتوفى

سنة 1091 هـ. يحفظ ديوانه عن ظهر قلب مع المعلقات الجاهلية (21) ، ويقال انه كان في امكان الفقيه الورع أبي علي اليوسي المتوفى سنة 1102 هـ 1691 م أن يملي ديوان المتنبي (22) من ذاكرته .

فهذا الرضى من أمثال هاتين الشخصيتين الرزينتين المتعففتين عن الآداب الدنية ، يكفي لان يشخص لنا قيمة المتنبي في أعين أدباء أكثر تعلقا بالدنيويات ، كما انه يبين عدم احتذار المغاربة المتورعين من شاعر تظهر أشعاره في الغالب بمسحة النفور من الدين ، وحقا أن ذلك الرضى لا يعطي العلة في الاعجاب بشكل تلك الاشعار ، فالعلة في هذا لا بد من البحث عنها في الذوق الذي يقبل في المغرب الاقصى على الاسلوب الزاهر المنمق ، وعلى الاستعارة المكلفة الى درجة الافراط في الخيال ، وعلى استعمال القواعد الكلامية التي تبلغ أقصى الحدود من حيث التصنع والتكلف ، ولهذا يمكننا ان نراهن على أن آثار المتنبي ستظل زمنا طويلا ظافرة في هذه البلاد بالانصار والمعجبين .

ر. بلاشير

(تعريب محمد حسن الوزاني)

هوامش :

---

(1) كان هذا اللفظ يطلق في الماضي على الناحية الشرقية من الشمال الافريقي وهي اوسع من القطر التونسي في حدوده الحالية

(2) راجع ارشاد الغريب لياقوت ،4 ، 468 ـ 471

(3) راجع العمدة ـ طبع القاهرة سنة 1325 هـ، ص 11 ، 51 ، 52 ، 60 ، 68 ثم 133 ـ 134 ـ ورغما عن هذا فان الانسان يشعر شعورا قويا بالتشيع المستمر عند ابن رشيق الذي يجنح الى الانسياب دون ان يتعثر بمعايب المتنبي

(4) راجع المصدر المذكور 1 ص 56 و 163

(5) راجعه ايضا 1 ص 64

(6) راجع تاريخ الاندلس رقم 453 لابن الفرضي

(7) راجع للمصدر المذكور رقم 354

(8) راجع تاريخ الموحدين لعبد الواحد المراكشي

(9) راجع فيما يخص هذه الشخصية كتاب الصلة لابن بشكوال رقم 195 ـ ثم ارشاد الغريب لياقوت ـ 1 ـ 316 ـ 318

(10) راجع للمؤلف

(11) راجع المخطوطات العربية في الرباط لمؤلفه ليفي بروفنصال ، ص 109 ، رقم 324

(12) انظر وفيات الاعيان لابن خلكان ـ طبع القاهرة سنة 1310 ج 1 ـ ص 12 .

(13) نسبة الى مرسية احدى مدن اسبانيا

(14) يوجد هذا المخطوط في القاهرة ـ راجع فهرست الكتب بالكتبخانة الخديوية 4 ، ص 273

(15) يذكره ابن خلكان (ج 1 ص 265) ولكن بالسماع فقط. اما ابن بشكوال (ج 1 ص 287 ، رقم 639) فلا يتحدث عنه ، لكنه يشير الى عنوان شرح لديوان ابي العلاء المعري . وهذا هو السبب في هذا الاختلاط والالتباس .

(16) راجع كتاب الاستقصاء لمؤلفه الناصري السلوي ـ ج 1 ، ص 137

(17) راجع كتاب عبد الواحد المراكشي

(18) راجع المصدر المذكور ـ ص 251 ـ 262
(19) راجع ابن خلكان ج 1 ، ص 394 ـ 395
(20) راجع كتاب مؤرخي الشرفاء لمؤلفه ليفي بروفنصال باريس ـ سنة 1922 ، ص 59 ، 92 ، 97 مع التعليق الثاني
(21) راجع لابن شنب بحثه في الاشخاص الواردين في اجازة الشيخ عبد القادر الفاسي ، وذلك في اعمال المؤتمر الرابع عشر للمستشرقين ص 29
(22) راجع كتاب ليفي بروفنصال المذكور ايضا ص 270 .

• الاغنية الشعبية وأغنية الشعب / محمد توتالي

ترجمة : مـارزوق

نعني بالاغنية الشعبية الايقاع والنغم المصحوب بكلمات يغنيها الشعب ويرثها شفويا جيل عن جيل . انها تعبير اجتماعي طبيعي لشعب معين . ان كون الاغنية الشعبيـة مجهـول صاحبها لا يعني ان الشعب كله هو الذي انتجها ، والسبب في ذلك يرجع الى ان الشعب لم يحتفظ باسم المؤلف (او الملحن) ، وان نفس الاغنية ، نتيجة استمراريتها شفويا ، تخضع لتغييرات مع الزمن تفقد فيها الصبغة الفردية وتتحول تدريجيا الى انتاج جماعي .

وبالرغم من انه لا يمكن لاي فنان ، في الظروف الراهنة ، ان يبقى مجهولا ، فهناك امكانيات كبيرة لان يتحول انتاجه الى اغنية شعبية ، وذلك اذا تمكن هذا الفنان من التعبير عن عواطف واحساسات الشعب من خلال اغنيته ، وحينذاك نقول بان هذه الاغنية شعبية ، لان الشعب يحدد فيهـا هويتــه .

في الظروف الراهنة غالبا ما يخلط الناس بين « الاغنية الشعبية » و « الاغنية التجارية » (التي يسمونها ايضا شعبية) . الاغنية التجارية يمكن ان تكون معروفة من طرف مجمل الشعب لكنها بالرغم من ذلك ليست لها اية علاقة مع العواطف الحقيقية للشعب . ان شعبية هذه الاغنية جاءت نتيجة دور وسائل الاعلام والدعاية التي تقوم بها دور انتاج الاسطوانات والشركات التي تتاجر بالفن من اجل الحصول على الارباح . لذلك ، وحتى لا تختلط المفاهيم ، فضلت أن اسمي الاغنية الشعبية « اغنية الشعب » وحتى نميزها عن الاغنية التجارية التي يسمونها ايضا ، وكما سبق ان قلت ، اغنية شعبية .

خلافا لاغنية الشعب فان الاغنية التجارية تدور حول موضوع واحد وتكرره حتى الغثيان : الحب الانساني المنعزل والمستلب (المستلب بكسر اللام) . اما اغنية الشعب فانها تتناول عدة مواضيع : العمل ، التضحية ، الافراح ، الناس ، الارض ، الخ ... ولهذا السبب غالبا ما يلتجيء المثقفون التقدميون الى اغنية الشعب من اجل بث الوعي الطبقي لدى الناس . وهكذا نرى كيف ان موسيقى واغنية الشعب تتحول الى صرخة من اجل العدالة والحرية . هناك كثير من المثقفين يعتقدون ان تبليغ الافكار لا يقتصر فقط على المناشير والخطب . الفن والادب والموسيقى يفيدون ايضا من اجل بلوغ هذه الاهداف . ان الاعتقاد بان « الفن سلاح قوي » ليس بجديد ، يكفي أن نتصفح كتب التاريخ لنتاكد من ذلك . الموسيقى والادب كانا دائما في طليعة الفن عند استعماله من اجل بث الوعي الاجتماعي والسياسي لدى الفئة التي ما تزال غير واعية . لقد اولت الدول الغربية اهتماما كبيرا لدور الموسيقى والشعر في بلـوغ الاهـداف الاجتماعية والسياسية ، ففي الثورات الكبرى التي حدثت في اروبا وامريكا لعب الشعر والموسيقى دورا حاسما في التحول الثوري .

حاليا ، تعتبر « الاغنية الاجتماعية » في بلدان امريكا اللاتينية و « فولك صونك » في امريكا الشمالية في طليعة الحركة الموسيقية التي ترمي الى الاحتجاج والنقد الاجتماعي . والكل يعلم ، على سبيل المثال فقط ، اهمية كل من فيكتور خارا **Jara** ودانييل فيكلييتي **Dan'el Viglietti** و اتاوالبا يوبانكـي **Yapangyi** و وودي كـاثـري **Woody Gathriy** وفيل اوشس **Philochs** ، الخ ... كذلك نعتقد انه من المهم بمكان ان نذكر هنا ببعض الاسماء لمغنيين اروبيين ناضلوا من خلال اغانيهم من اجل العدالة والحرية ، وفي طليعة هؤلاء ميكيس تيودوراكيس ، مانويل خيرينا **Manuel Gerena** وباكو يبانييث **Paco Ibanez** . يقول باكو يبانييث في اغنيته « الشعر سلاح مشحون بالمستقبل » (وهي قصيدة للشاعر الاسباني غابرييل ثيلايا **Gabriel Celaya**

ملعونـة هـي القصيـدة
التـي يراهـا المحايـدون
كـزينـة ثقـافيـة
فيغسلـون الايـادي
ويهـربـون .

ملعونة هي القصيدة
التي ينظمها شاعر بدون مواقف
مواقف حتى النهاية .

من المسائل الرئيسية في كل تظاهرة ثقافية يأتي المشكل الاستيتيكي (او الجمالي) ، كثير من النقاد يتساءلون دوما عن مدى جمالية اغنية اجتماعية ملتزمة تتحدث عن الاستغلال والظلم . كذلك من الناحية الشكلية ، يتساءلون عن مدى دقة البناء الموسيقي والشعري لاغنية ترمي الى النقد الاجتماعي . جوابنا على هؤلاء هو ان اغنية الشعب تفقد جمالها اذا نسينا العلاقة الكائنة بين الجمال والاخلاق ، لكن هذه المسألة الفلسفية ستجرنا الى نقاش لسنا بصدده الآن . وكل ما يمكن ان نقوله في هذا المقال المقتضب هو ان الفن والموسيقى لا يمكن لهما ان يبتعدا عن الواقع الاجتماعي . فاذا كان مجتمعنا يتكون من عدة طبقات فانه من الطبيعي ان يكون الانتاج الفني تابعا لهذه الطبقة او لتلك . ولهذا يمكن ان نقول بان الفن والموسيقى لهما صبغة طبقية وبالتالي فانهما ينتميان الى سياسة معينة . ومن جهة اخرى فان الاطروحة القائلة بان الموسيقى محايدة لكونها مجرد اصوات وايقاعات باطلة بالاساس ، لان الالهام والميل والابداع في ميدان الموسيقى يرتبط دائما بحياة المؤلف . وهذا يعني ان الالهام الموسيقي لا ينزل من السماء ولكنه يأتي نتيجة تأثر المؤلف (الملحن) من قصيدة شعرية او جمال اوز او عظمة نهر ، وان الدافع يمكن أن يكون فقر فلاح او موت صديق او قمعا اجتماعيا .

اما قضية مصر فتكاد تكون مختلفة تماما ، اذ انها بالرغم من كونها في طليعة الدول الاسلامية من حيث الاعتناء بالموسيقى وتطويرها ، فانها لم تنتج من الاغنية التجارية الى ان ظهر رجال يعتبرون بحق مغني ولسان حال الشعب المصري كامثال الشيخ امام ، ففي الشيخ امام نجد أحسن تعبير عما هي اغنية الشعب ، ذات المحتوى الاجتماعي الملتزم .

استنادا الى اللهجة العامية للفلاح المصري والى آلات موسيقية بسيطة ، تمكن الشيخ امام والشاعر احمد فؤاد نجم من اعادة الاعتبار الى اغنية الشعب المصري .

اعتقد اخيرا انه من الضروري ان اتعرض هنا الى بعض الملامح حول المشكل اللغوي فيما يتعلق باغنية الشعب . فاذا كانت اغنية الشعب هي تلك الاغنية التقليدية ذات المضمون الاجتماعي والنقدي ، فمن الطبيعي ان نقول بان اللغة تمثل جانبا مهما فيها ، لانها ، اي اللغة ، توجد ضمن تلك التقاليد سواء أردنا ذلك ام لم نرد . واذا كان المقصود هو تبليغ افكار وتجارب من خلال الاغنية ، فانه من المهم ان تكون اللغة المستعملة في الاغنية مفهومة من طرف كل الشعب .

وحتى لا اطيل في هذا النقاش اريد ان اختم واقول بان اغنية الشعب ، من غير ان تكون محافظة ، تعتمد على الموسيقى التقليدية لبلد ما حيث يعبر من خلالها الشعب عن تجاربه ورغباته . ان اية اغنية شعب تستلهم جذورها من الرصيد الثقافي لذلك الشعب دون ان يعني هذا ان اغنية الشعب تنفي الابداع .

ان اغنية الشعب يمكن ان تكون سلاحا كبيرا في عملية التوعية وتبليغ الشعب الافكار الهامة التي تحتوي عليها ثقافته ولغتـه .

في البلدان الشرقية ، وبصورة خاصة البلدان الاسلامية ، كانت الموسيقى واغاني الشعب دائما وسيلة للتسلية والهروب من الواقع . المثقفون في هذه البلدان لم يتمكنوا من ادراك الدور الذي يمكن ان تلعبه هذه الموسيقى في تعبئة وتوعية الجماهير . واذا كنا نشهد اخيرا ظهور تحولات لدى بعض المغنين والفرق الذين يتجهون نحو نوع من الموسيقى أكثر اجتماعية ، فهذا لا يعني ان الاغنية ذات المستوى الاجتماعي ، اي اغنية الشعب ، اخذت تضايق الاغنية الرسمية التي ما تزال قوية في هذه البلدان .

ان الحركة الموسيقية التي ظهرت في المغرب ابتداء من 1971 ، وعلى راسها **ناس الغيوان** ، تمكنت من احداث تغيير هام في ميدان الموسيقى الشعبية المغربية ، ونتيجة للوضعية الاجتماعية والسياسية التي كان يعيشها المغرب آنذاك ، تمكن ناس الغيوان من ان يكسبوا جمهورا مهما معظمه من الشباب ، هذا الشباب الذي اخذ يستجيب لنداءات ناس الغيوان اليائسة ، اقول يائسة لانهم يطرحون المشاكل في اغانيهم ولا يشيرون الى الحلول ابدا . ان ناس الغيوان انساقوا وراء التيار الرومانسي معتقدين ان الايام الماضية احسن من الحالية ، وبالرغم من انهم لا يعربون عن ذلك بصراحة فان صرخاتهم تحتوي على نوع من الاستسلام

للقدر . ان التشاؤم هو احدى مميزات ناس الغيوان ، والسبب في ذلك يرجع الى كونهم قد اعتمدوا في اغانيهم على الموسيقى الدينية التقليدية والشعر الصوفي لشعراء هائمين مثل عبد الرحمان المجذوب . النقد الذي يوجهه ناس الغيوان ليس بنقد ثوري ، وقد لا اخطيء ان قلت بأنه محافظ . ان رغبتهم في توسيع دائرة جمهورهم دفعتهم في الاعوام الاخيرة الى ترويج موسيقاهم على المستوى التجاري .

لكن مهما يكن الامر فان دور ناس الغيوان كان ايجابيا بحيث تمكنوا من احياء الموسيقى التقليدية المغربية وازاحة الطابع الديني والصوفي عنها ، لكنهم لم يتخلصوا من الطابع المحافظ لكل ظاهرة دينيـــة .

المؤتمر السادس لاتحاد كتاب المغرب ، 13 ـ 14 يناير 1979 ، الرباط

كان المؤتمر السادس لاتحاد كتاب المغرب ، الذي انعقد ما بين 13 و 14 يناير 1979 ، فرصة أخرى لتلاقي أكثر العناصر ارتباطا بالاتحاد ، وبالدور الذي من الضروري أن تلعبه هذه الجمعية الوطنية في توطيد العلاقة بين الكتاب المغاربة ، ودفعهم جماعيا ، بمختلف قناعاتهم الفنية والفكرية ، نحو المزيد من ترسيخ ممارسة ثقافية ديمقراطية ذات توجه تحرري ، ضمن الفعاليات الثقافية ببقية الاقطار العربية الاخري ، وكل الشعوب التي تعمل عن أجل نفس هذا الهدف .

لم يسقط المؤتمر في الغوغاء الذي سقطت فيه بعض المؤتمرات السابقة للاتحاد (وخاصة المؤتمر الرابع) ، وهذا ما ساد مناقشة التقرير الادبي ، وأعمال اللجان ، ويمكن لمس طابع الجدية والوعي والانضباط والحوار الديمقراطي ، من خلال محاضر الجلسات ، أو من المقررات التي صادق عليها المـؤتمـرون .

ان الاتحاد يخرج لاول مرة في تاريخ مؤتمراته ببرنامج ثقافي وطني ديمقراطي ، يضمن للاتحاد خطة عمل واضحة في المرحلة الراهنة ، حيث تقررت اقامة عدة مناظرات ، وفي طليعتها ، مناظرة عن « الحركة الوطنيـة والعمل الثقافي » ، ثم « الثقافة الشعبية » ، الى جانب مناظرة لها فرادتها ، وهي المتمثلة في جمع طليعة الروائيين والنقاد العرب لتدارس قضايا الكتابة الروائيــة .

أما مسألة مراجعة لوائح أعضاء الاتحاد فقد حسم فيها هذه المرة ، لا بالملتمسات فقط ، ولكن على مستوى القانون الاساسي للاتحاد ، فأسند بذلك أمرها الى المكتب المركزي ، وتأسست لجنة التحكيم التي مهمتها الفصل النهائي في هذه المعضلة التي كثيرا ما شكلت عائقا ملموسا في تطور الاتحاد . في نفس الوقت تحددت ، بصيغة واضحة ، نوعية الكتاب الذين لهم وحدهم حق الانتماء الى هذه الجمعية .

لن نتحدث ، في هذه الكلمة الموجزة ، عن كل القضايا التي تعرض لها البيان العام (سننشره في العدد القادم) . نسجل باعتزاز ، موقف الاتحاد من القضايا الوطنية والعربية ، سياسيا وثقافيا ، ومطالبته باطلاق سراح جميع المعتقلين السياسيين ، وفي مقدمتهم أعضاء الاتحاد ، عبد اللطيف اللعبي ، عبد القادر الشاوي ، عبد الله زريقة .

وفي الاخير ترشح كل من محمد العامري ، محمد برادة ، أحمد السطاتي ،

مصطفى المسناوي ، ابراهيم الخطيب ، محمد بنطلحة ، محمد الاشعري ، محمد بنيس ، سالم كويندي . وتشكل المكتب المركزي الجديد للاتحاد من :

محمد برادة : رئيسا .

محمد بنيس : نائبا للرئيس .

محمد بنطلحة : كاتبا عاما .

أحمد السطاتي : نائبا للكاتب العام .

محمد الاشعري : أمينا للاتحاد .

مصطفى المسناوي : مكلفا بمجلة « آفاق » والنشر .

ابراهيم الخطيب : مكلفا بالنشاط الثقافي والمكتبة .

ان المؤتمر السادس لاتحاد كتاب المغرب خطوة ايجابية نحو المزيد من تعميق المسار المتقدم لبناء ثقافة وطنية ديمقراطية حقيقية .

• غيــاب عاشــق : محمـد السبايلـي

لا انطق باسمه ، ولا اتحدث عن غيابه ، اختار البحر كوكبا ، والصمت رفيقا ، التقى ذات يوم بالمحمدية فعشقها ، وعندما التقيت به اول مرة على مدرجات كليـة الآداب بفـاس صاحبـت عشقـه ، وتـركـت فـاس .

منذ 72 وهو مهاجر ، البئر الجديد ، البيضاء . واعلم ان الرحيل الدائم صعب ، لذلك فرح بالسيارة ، وكأنه يشتري لعبة من لعب الاطفال التي لم يملكها في صباه .

بالمحمدية كان يزورني كل سبت . يسأل عن المجلة ومشاكلها . كثيرا ما قام بتصحيح بعض المواد ، وأعاد كتابة بعضها بخط جميل مقروء ، لا يتعب عامل المطبعة . ومع ذلك لـم يفرض علي في يوم من الايام نشر نص من نصوصه الشعرية . مرة أتى محموما بنسيـان المثقفين المعاصرين لشاعر احبه ، مصطفى المعداوي (صديقه في الموت !) . قلت اكتب ، فكـان مقاله قربا وبعـدا .

اتذكره ، وهو على منصة رئاسة المؤتمر الرابع لاتحاد كتاب المغرب ، كان اصغر كاتب مغربي ينتمي للاتحاد ، وبجانبه اكبر الكتاب سنا ، الاستاذ ادريس الكتاني . لم يكن يعرف قواعد اللعبة في البداية ، وعندما رأى وسمع ، قال انا معك .

فضل الصمت في آخر ايامه ، وكم اخبرته بضرورة الكتابة والنشر . له هدوؤه ومقهاه . وسيجارته ، واحدث ما يظهر من دواوين الشعر العربي المعاصر . وما يزال معي . لا اتحدث عن غيابه ، لانه لم يترك لي اتجاه طريقه . فهل سأترك له اتجاه طريقي يوما ما ؟

كان يهيئ نصا شعريا ينشر في « الثقافة الجديدة » هو اجمل ما كان يحلم به ، هو الآن نص صامت ، واجمل الشعر ما لم يكتب بعد .

محمـد بنيـس

• اعتقــال الشاعــر عبــد الله زريقــة

مرة أخرى يعتقل شاعر مغربي ، هل هذا غريب ؟ عبد الله زريقة يدخل المعتقل في الوقت الذي كثر فيه الحديث عن الديمقراطية ، وحرية التعبير التي لا يحدها سوى الخيال ! هل خافوا منه وهو لم يتفتح بعد ؟ عرفناه بقصائده الجسورة على صفحات جريدة « العلم » ، وشعـره الاشعث ، وغضبه المستمر . بعث اتحاد كتاب المغرب رسالة مفتوحة بشأنه الى وزارة العدل ، وتضامن معه الكتاب المغاربة الذين حضروا مؤتمرهم السادس ، طبعا هناك مثقفون آخـرون ما زالوا معتقلين في مقدمتهم الشاعر عبد اللطيف اللعبـي ، والناقـد عبـد القـادر الشـاوي . تكررت المطالبة باطلاق سراحهم جميعا في عدة مناسبات ، ولكن المعتقل هو المعتقل .